એતદ્ -૧

એતદ્

નવેમ્બર, ૧૯૭૭ વર્ષ ૧ અંક ૧

તંત્રીઓ
સૌ. ઉષા જોષી
ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨
રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, બ્લૉક નં.-૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ-૩
પેડર રોડ
મુંબઈ-૩૬
જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

વ્યવસ્થા / મુદ્રણ : આકૃતિ, સી-૪૮, સરદાર ઉદ્યોગનગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૬.

વાર્ષિક લવાજમ : રૂા. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
જયંત પારેખ, મુંબઈ
રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે
'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી
કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦૦૦૧

સુવાસિત સાહિત્ય પ્રકાશન
૧/૩૭૮૭, મોટી દેસાઈ પોળ
સૂરત-૧

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

અનુક્રમ

પુનશ્ચ

છઠ્ઠી વાર આ ગૂજરાતમાં શુદ્ધ સાહિત્યિક સામયિક શરૂ કરવાનો કશો અર્થ ખરો? પાંચપાંચ વાર સામયિક બંધ કરવું પડ્યું એ આપણા સંસ્કારી સમાજની અને વિદ્યાજગતની પરિસ્થિતિનું દ્યોતક નથી બની રહેતું?

સાહિત્ય, લલિતકલા, સમાજવિદ્યા તથા તત્ત્વચિન્તન – આ ક્ષેત્રો વિશેનો સહવિચાર શક્ય બનાવી શકે એવાં ગજાંવાળું એકાદ તો સામયિક ગુજરાતે નભાવવું જ જોઈએ. સર્જન શૂન્યાવકાશમાં થતું નથી. એને પરિપોષક ઊહાપોહ સાહિત્યજગતમાં થતો રહેવો જોઈએ. આ પ્રકારનો વિનિમય સતત ચાલ્યા નથી કરતો હોતો ત્યારે અનિષ્ટ પ્રકારની અરાજકતા પ્રવર્તતી દેખાય છે.

સર્જનપ્રવૃત્તિ વળી પાછી અલ્પસત્ત્વ અને મંદ થતી જણાય છે. વિવેચન કંઈક ડોળઘાલુ, વધારે પડતું બોલકું અને કોઈક વાર બીંઢું થઈ જતું જણાય છે. પશ્ચિમમાં જે વિશિષ્ટ સર્જન થાય છે તેનું સમજપૂર્વકનું પરિશીલન થાય તો જ તેના ઇષ્ટ અંશોને આપણે આત્મસાત્ કરી શકીએ.

ગ્રન્થાવલોકનની પરિસ્થિતિ પણ ખેદજનક છે. નોંધપાત્ર કૃતિઓનાં અવલોકન પૂરી સજ્જતાથી થતા નથી. નાહકની ઉદ્દણ્ડતા દેખાય છે, વિવેચન બન્ધુકૃત્ય પણ બની રહેતું દેખાય છે. પૂરા વિસ્તારથી, સિદ્ધાન્તની ભૂમિકાની સ્વીકૃતિ સાથે સુસંગત રહીને, અવલોકનો થતાં નથી. આ ઉપરાંત પશ્ચિમમાં સર્જનનાં ક્ષેત્રે કે વિવેચનનાં ક્ષેત્રે જે મહત્ત્વની વિચારણા રજૂ કરનારી કૃતિઓ પ્રકટ થઈ હોય તેનો પરિચય પણ આવાં સામયિકો દ્વારા થતો રહેવો જોઈએ. એથી આપણી વિચારણાને જરૂરી પોષણ મળતું રહે.

આજના સંજોગોમાં સામયિકનું પ્રકાશન એકલદોકલ વ્યક્તિ માટે તો એક દુસ્સાહસ જ ગણાય, છતાં એ દુસ્સાહસ કરવું જ રહ્યું. કોઈ સંસ્થા કે પ્રતિષ્ઠાન સાથે સંકળાવાથી વૈચારિક આબોહવાના પર એક પ્રકારનું સૂક્ષ્મ દબાણ આવવાનો ભય રહે છે. વળી અમારી ઇચ્છા એવી પણ ખરી કે વધુ ને વધુ વાચકો આ સામયિક વાંચે. સંસ્થાઓનાં પુસ્તકાલયોમાં તો એ જશે પણ અમને કેવળ દાતાઓની જરૂર નથી, સમજુ વાચકોની પણ જરૂર છે.

સાહિત્યકલાના અન્ય કળાઓ સાથેના સમ્બન્ધની ભૂમિકા પણ રચાવી જોઈએ. આ અંગે અમે લલિતકલાના ક્ષેત્રમાં મહત્ત્વનું અર્પણ કરનારા સર્જકો તથા વિચારકોનો પણ સહકાર વાંછીએ છીએ. સાહિત્ય સાથે સંકળાયેલા અન્ય વિષયો–તત્ત્વચિન્તન, ભાષાવિજ્ઞાન, રસમીમાંસા–પણ ચર્ચાતા રહે એવું અમે ઇચ્છીએ છીએ. એ માટે તે તે વિષયના તજજ્ઞોનો પણ સહકાર મળી રહેશે એવી અમને આશા છે. ગૂજરાત આ પ્રયત્નને નિષ્ફળ નહીં જવા દે એવું ઇચ્છીએ છીએ.

ક્રમ્મસ : સમુદ્રદર્શન

સુરેશ જોષી

૧

સવારે ઊઠું છું ત્યારે
સાત સાગરનાં ઊંડાણથી આંખો આંજીને ઊઠું છું.
એથી જ તો હાથમાં હાથ રાખીને બેઠેલું સ્વજન
દ્વાપર કે ત્રેતાયુગ જેટલું દૂર લાગે છે.
પાસેથી બોલાતો શબ્દ
કાળની ગુફામાંથી ગોરમ્ભાઈને આવે છે.
મારી આજુબાજુની ચતુસ્સીમા પાંગરીને આકાશ બને છે
મારો પડછાયો સુધ્ધાં આગલા ભવનો લાગે છે
ગોખલામાંના દેવ પર સત્યયુગની કાન્તિ જોઉં છું.
દર્પણમાં મારું પ્રતિબિમ્બ
કોઈ અનાગત સમયના સંકેત જેવું લાગે છે.
શરીરનાં બન્ધન શિથિલ થઈ જાય છે.
હું ખનિજમાંથી ઉદ્ભિજમાં
જળચરમાંથી સ્થળચરમાં,
કીટમાંથી પંખીમાં
સહેલાઈથી અવરજવર કરી શકું છું.
એકાદ દુઃખતો દાંત
કે આંખમાં પડેલી એકાદ કણી
ઇતિહાસના આદિકાળના રાજવંશના
નિકન્દનનું કારણ બની રહે છે.
નિરાકાર ઈશ્વર બનીને
વ્યાપ્તિમાંથી લુપ્તિમાં ચાલી જવા હું ડગલું ભરું છું
ને ત્યાં—
કશુંક ઠેબે ચઢે છે,
જોઉં છું તો હું જ
કલિયુગનો નગણ્ય હું !
જે ઘરને કારાગાર બનાવીને જીવ્યો છે,
જે પ્રાણપણે લોકશાહીનાં મસોતાંથી પોતાનો ચહેરો ભૂસવાને મથ્યો છે;
જેણે આતતાયીના પડછાયા નીચે સલામતી શોધી છે;

જેણે આખી જિન્દગી પોતાની સામે જ
ઘૂરક્યા કરવાનું વીરત્વ દાખવ્યું છે;
જે પોતાનું મૂળ શોધતો શોધતો
પશુની બોડ સુધી પહોંચી ગયો છે;
જે ગુપચુપ એકડાની પછીનાં
અનેક શૂન્ય ભેગો શૂન્ય થઈને લપાઈ ગયો છે;
જે—
શું કહું ?
નિષ્ઠુર સૂર્યે મારી આંખમાંના સાત સાગરનાં ઊંડાણને શોષી લીધું છે !
હું મોતિયાના પડળ ચઢેલી આંખે
મારો ય આછો ઝાંખો માત્ર આભાસ જોઈને
ફરી પાછો મને મારી પ્રતીતિ કરાવવાના
ઉદ્યમમાં મચ્યો રહું છું.

૨

અરે, છે તો નાની સરખી ડાળ,
ડાળ પણ નહીં, માત્ર મારી ભીંત પર પડતો એનો પડછાયો.
એ ભીંત પર ડોલે છે
ને મારું મન એના સમ્મોહનને વશ થઈ જાય છે.
મને ઉર્વશીનાં કનકગૌર ચરણનો નૃત્યલય દેખાય છે,
મને કોઈકનો 'આવ, આવ'નો સંકેત કરીને બોલાવતો હાથ દેખાય છે,
મને એ ડાળની આજુબાજુ અડાબીડ વન ઊગેલું દેખાય છે
એ ડોલતી શાખા મને પવન જોડે
આંબાપીપળી રમવા તેડે છે.
એ ડોલતી ડાળ જાણે જાદુઈ લાકડી !
મારા વણઉચ્ચાર્યા મનોરથોને સાંભળી લઈને
એ બોલ્યા કરે છે : 'તથાસ્તુ, તથાસ્તુ, તથાસ્તુ.'

૩

સાગર,
તું મને નષ્ટ કર.

મને ગર્ભમાંના મૃત શિશુની જેમ તારામાં લઈ લે,
પછી મારે અવતરવાનું જ ન રહે !
મને તારા પેટાળમાંનો વડવાનળ બનાવી દે.
જે પોતે પોતાને બાળ્યા કરે.
તારાં ફીણની ફેણોથી મને ડંખી લે
જેનાં ઝેરમાંથી મને કોઈ ફરી ઉગારી ન શકે.
તારા પ્રલયને છુટ્ટો મૂકી દે
જેથી હું શીર્ણવિશીર્ણ થઈ જઈ શકું.
હું તારી અંદર સૂર્યથી અસ્પૃષ્ટ
આદિમ કાદવ બનીને મારામાં જ ઊંડે ઊંડે ખૂંપતો જઈશ.
ઈશ્વરનો શ્વાસ સુધ્ધાં જ્યાં પહોંચતો નહીં હોય
ત્યાં ઊંડે ઊંડે મને સંગોપી દે.
સૃષ્ટિના આદિકાળમાં સંતાડી રાખેલા
અન્ધકારમાં મને અન્ધકાર કરીને નિઃશેષ કરી નાખ.
મને પવન થવા લલચાવીશ નહીં,
મને વનસ્પતિ થવા લલચાવીશ નહીં.
તું પણ મને કાંઠે ફેંકી દઈ નહીં શકે
એવું વજન મને આપ.
સાગર,
તું મને નષ્ટ કરી દે.

૪

મળવા તો ગયો હતો સમુદ્રને
પણ મળી ગયો પવન !
આંબાની પીઠ પર બેસીને, ઝૂલે ઝૂલીને
એણે આંબાને ખૂંધા કરી નાખ્યા છે.
કોણ જાણે કયા યુગની બારાખડીના પાઠ
એ મારી આગળ કરી જાય છે.
ભાંગેલા કૂવાની બખોલમાંના શિશુપીપળાના
એ રહી રહીને કાન આમળ્યા કરે છે.
બપોર વેળાએ ઓરસલી નીચેના હિંચકા પર

એ એકલો બેસીને ઝૂલે છે.
મધરાતે કોણ જાણે શી ય વાત કરીને
એ બધી બારીઓને ખડખડ હસાવે છે
રાતે ઊંઘના આવરણને ખેંચી લઈને એ ભાગી જાય છે.
સમુદ્રની ભરતીને મારામાં ઠાલવી દઈને
મારી ત્વચાનાં સાતે ય પડને અબરખ જેવાં કરી દે છે.
આકાશ અને સાગરને એકાકાર કરી દેવાનાં બણગાં
એ આખી રાત મારા કાનમાં ફૂંક્યા કરે છે.
વર્ષો પહેલાના એક દિવસને અહીં ઉડાવી લાવી
મારી આંખમાં એ આંસુની ઝાંય વાળી દે છે.

૫

અન્ધકારના અસ્તરવાળો કાળો ડિબાંગ પવન
એક અજાણ્યે રસ્તે મને ભગાડી ગયો,
દાણચોરના હોડકાના ભંડકિયામાં મને ધરબી દીધો.
તેજાનાની તીવ્ર વાસથી હું જાગી ઊઠ્યો.
જોઉં છું તો ચારે બાજુ ફૂવાથમ્ભનું જંગલ;
પવનમાં કમ્પતી કેળ જેવા શઢ કમ્પે;
સૂરજ પાણીમાં આંગળી બોળીને
શઢ પર લખ્યા કરે;
દૂર માછીઓએ ફેલાવેલી જાળ -
પોલ કલીના ચિત્રની જાણે રેખાઓ!
ક્યાંક પાસેથી જ આવતી કોઈકના
કેશરાશિની ઉત્તપ્ત ગન્ધ!
જોઉં છું તો બોદલેરની પ્રિયતમા.
શઢની જેમ જ ફરકે છે એના કેશ.
પણ કવિ ક્યાં?
એ તો કેશરાશિના સમુદ્રના અતલ ઊંડાણમાં!
પણે ક્ષયગ્રસ્ત કોર્બિયેરનું ભાંગલું હોડકું.
આટલામાં જ ક્યાંક હશે રેંબો.
આફ્રિકાની તટરેખાને હાથનું છજું કરીને જોતો હશે.

થોડી જ વારમાં જાળ ઉપર ખેંચતા
મોટી માછલી જેવો ચન્દ્ર સપાટી પર આવ્યો,
ભંડુકિયામાંનું ટમટમિયું હોલવાઈ ગયું,
રહ્યો કેવળ અન્ધકારના અસ્તરવાળો પવન.

૬

સમુદ્ર હવે ચાલી ગયો છે દૂર દૂર,
ક્ષિતિજને છેડે માત્ર દેખાય છે એનો ધૂંધળો આભાસ.
હવે યાળ ઉછાળીને એ અહીં ત્રાડ નાખતો નથી,
કેવળ પવન સમુદ્રે મૂકેલા રિક્ત અવકાશમાં કણસ્યા કરે છે.
રાતે એનો વિલાપ મને ઉન્નિદ્ર બનાવી મૂકે છે.
હું અકારણ વેદનાથી વિહ્વળ થઈ જાઉં છું.
મારી આંખો હજી રાતે દીવાદાંડીની પ્રદક્ષિણા કર્યા કરે છે.
ગઇ સદીના કોઈ વૃદ્ધ પ્રપિતામહનો ખોંખારો
બાજુની અવાવરુ ઓરડીમાંથી સંભળાય છે.
ઝરુખામાં નવપરિણીતોની ગુંજગોષ્ટિ ચાલી રહી છે.
કોઈ રુમઝુમ રુમઝુમ દાદર ઊતરે છે;
છેક મારા કાનને સ્પર્શી જાય છે
કોઈનો પ્રગાઢ ઉષ્ણ નિઃશ્વાસ.
મારા હોઠ પર કોઈકના ગઈ સદીના શબ્દો છે.
હું એ બોલવાની હિમ્મત કરતો નથી.
ક્યાંકથી આછું દબાયેલું હીબકું સંભળાય છે,
તરત જ કોઈ નારીનું મુક્ત હાસ્ય રણકી ઊઠે છે.
આ પ્રેતલોકમાં પ્રેત જેવો, પડછાયા જેવો
હું પડી રહું છું.
દીવાદાંડીનો ડોળો મારા પડછાયાનો ચોકી પહેરો ભરે છે.

૭

બારણું અર્ધું ખોલીને,
અંદર પ્રવેશવાનો માર્ગ રોકીને,

ઊભી છે એ.
આંખમાં કરડાકી છે,
વસ્ત્રો અસ્તવ્યસ્ત, કેશ વિંખાયેલા.
આજે જોઉં છું તો રહી છે કેવળ બારસાખ,
જ્યાં એ મુખ જોયું હતું ત્યાં છે પંખીનો માળો.
તે દિવસે અહીં જે વેદનાને પાછળ મૂકી ગયો હતો
તેને હું ઓળખવા આવ્યો છું.
અમે ઉચ્ચારેલા બેચાર શબ્દ
કરોળિયાના જાળામાં ઝિલાઈ રહ્યા છે.
પગને ઠોકર વાગી અને કશુંક રણકતું દડી ગયું.
અહીં એક સાથે બધા ખાલી ઓરડાઓમાંથી પડઘાઓ ગાજી ઊઠયા.
મેં જોયું તો એ પડઘાઓમાંથી જ
આકાર ધારણ કરી રહી હતી એક નારી
એને મુખ નથી, એ છે નર્યો ઉચ્છવાસ.
એ મારા શ્વાસ સાથે પ્રવેશે છે મારામાં.
મારી અવાવરુ કાયામાં પણ કોઈ આળસ
મરડીને બેઠું થાય છે.
પછી આખી રાત હું એ બેનો સંવાદ
સાંભળ્યા કરું છું.

તાવથી ધગધગતા શરીરે વીંટેલા
ગરમ ધાબળા જેવી હવાને ઉશેટીને
હું અહીં દોડી આવ્યો છું.
શીળી છાયાઓના ઉપવનમાં
સમુદ્રના લયથી આખી રાત ગાતાં
બે સરુઓ આંગણામાં હતાં
તે હવે નથી.
બપોર વેળાએ જે જાંબુડાની
કાળી છાયા નીચે બેસીને
એનું આતિથ્ય માણતા

તે જાંબુડો હવે નથી.
કૂવા પર કોશનો કિચૂડાટ નથી,
રાક્ષસની છાતી જેમ હાંફ્યા કરતો પમ્પ છે.
તો ય હજી ગ્રીષ્મનો રસ ટીપે ટીપે
ફાલસામાં ઝિલાયો છે.
કૂવાને થાળે હજી એવું જ છાયાઓનું ધણ બેઠું છે.
કાગડાઓ લીંબુ આંબાઓ વચ્ચેથી ઉડતાં ઉડતાં
કાચબાઓને સતાવે છે.
સક્કરખોર સાહેલીના મીઠાશ ચાખે છે.
કાળિયોકોશી ઘાસ બળે છે ત્યાં નિરીક્ષકની
અદાથી ઊભો રહે છે.
બગીખાનું ખાલી છે.
ઘોડાના પગથી રેતી કચડાવાનો અવાજ સંભળાતો નથી.
માણસો છે પણ મૂંગા મૂંગા.
એક રખડેલ કૂતરો વાડીનો માલિક થઈને ફરે છે
સાંજવેળાએ આકુલાયિતકેશા કોણ અન્યમનસ્ક મારી
ઝરુખામાં ઊભી હોય છે ?

૯

સમુદ્ર અને અન્ધકાર „જ્યાં અભિન્નભાવે ભળે છે
તે નીરન્ધ્રતાના પોતને મારે સ્પર્શવું છે.„
પણ હવે તો ભૂમિ એના તૃણાંકુર સાથે
સમુદ્રે ખાલી કરેલી જગ્યાએ ઠસી પડી છે.
સમુદ્રની કોઈ નામહીન લતાનાં ફૂલ ત્યાં હસી રહ્યાં છે.
સમુદ્રનાં મોજાંની આંગળીએ કોઈ લાકડાના ટુકડાને
શિલ્પમાં ફેરવી નાખ્યો છે.
પણ હવે તો નર્યો કાદવ.
એમાં તડકામાં તગતગતા કાદવ જેવી કાયાવાળા માછીમાર
ભરતીની રાહ જોઈને કાદવમાં લ્હોરો ખાતી હોડીઓ,
નાનાં શિશુઓનો રૂમાલ ખેંચીને દોડી જતો પવન–
પણ મને અન્ધકારથી છવાયેલા સમુદ્રની માયા છે.

એમાં જે દૂરતા છે તેનું પરિમાણ મને ગમે છે.
કોઈકની આંખમાં મેં જે દૂરતા જોઈ છે
તેને હું આ દૂરતા વડે જ સમજી શકું છું.
દૂર ચાલી ગયેલો સમુદ્ર પાછળ જે રિક્તતા મૂકી જાય છે
તેને અનુભવીને હું મારા હાથમાંથી સરી પડેલા
હાથની રિક્તતાને જીરવી શકું છું.
આથી જ તો હું સમુદ્રને સાથે રાખીને જ જીવું છું.

૧૦

'તો આવજો ત્યારે'
હું આટલું બોલું છું ને આખું ઘર એનો પડઘો પાડે છે.
એનાં આન્દોલનોથી વિંટળાયેલો હું ચાલી નીકળું છું.
બપોરનો સમય છે
કૂવામાં છાયા ઊંડે ઊતરી ગઈ છે,
તાડ ઊભું ઊભું ઝોકાં ખાય છે,
સમુદ્રની ભરતી આવવી શરૂ થઈ છે
પવન મોટાં મોટાં પગલાં ભરતો,
બારણાં ઠેલતો, આવી ચઢે છે.
એ મારાં વસ્ત્ર ઝાલીને મને પાછો ઠેલે છે.
થોડી રેતી મારી આંખમાં આંસુ લાવી દે છે.
વાડીનો માલિક કૂતરો મને ઠેઠ દરવાજા સુધી વળાવવા આવે છે.
એકાએક કશી ભીનાશ મને સ્પર્શી જાય છે–
એ પેલા દૂર ચાલી ગયેલા સમુદ્રનો સીકર?
એ ગત જન્મના કોઈકનો અશ્રુસન્દેશ?
હું ઘડીભર થમ્ભી જાઉં છું.
ત્યાં સહેલાણીઓનું એક ટોળું ઘોંઘાટ કરતું પસાર થાય છે.
આ દિવસો દરમ્યાન અહીંના વાતાવરણમાંથી
ધ્વનિત થયેલા બેચાર શબ્દોને સાચવતો હું ચાલી નીકળ્યો છું.

મારે જાણવું છે – શા માટે

શેરવુડ ઍન્ડરસન

પૂર્વ વિભાગમાં પહોંચ્યાના પહેલે દિવસે અમે સવારે ચાર વાગે ઊઠી ગયા. આગલે દિવસે સાંજે શહેર પાસે જ માલગાડીમાંથી ઊતરી ગયા હતા, કેન્ટુકીના છોકરાઓમાં જે સ્વાભાવિક સૂઝ હોય છે તે વડે અમે શહેરમાં થઈને અમારો રસ્તો શોધી કાઢયો હતો અને તરત જ ઘોડદોડના મેદાન સુધી તથા તબેલાઓ સુધી પહોંચી ગયા હતા. ત્યાં ગયા એટલે તરત જ અમને ખબર પડી કે અમે સાચા રસ્તે આવ્યા હતા. હેનલી ટર્નરે તરત જ અમારા ઓળખીતા એક હબસીને શોધી કાઢયો. તેનું નામ બિલ્ડેડ જ્હોનસન હતું, તે અમારા વતન બેકર્સવિલેમાં એક બેકરના કોઠારમાં કામ કરતો હતો. બધા હબસીઓની જેમ તે પણ સારો રસોઇયો હતો, અમારા કેન્ટુકી વિસ્તારમાં તો એક એક જણને ઘોડાઓ ગમતા હોય છે, એટલે તેને પણ ઘોડાઓ ગમતા જ હતા. વસંત ઋતુ આવે એટલે બિલ્ડેડ ઘોડદોડના મેદાનની આજુબાજુ આંટા મારતો થાય. અમારી બાજુના હબસીઓ બહુ હોશિયાર, ભલભલાની ખુશામત કરીને પોતાનું ધાર્યું કામ કરાવી લે. લેકિંગ્ઝટનની આજુબાજુના અમારા વિસ્તારમાંથી બિલ્ડેડ તબેલામાં કામ કરનારાઓને અને સાઇસને ફોસલાવતો. સાઇસ લોકો શહેરમાં સાંજે આવતા અને આમતેમ ફરતા, ગપાટા મારતા તથા પોકરની રમતમાં પણ જોડાતા. બિલ્ડેડ પણ તેમની સાથે જોડાતો. તે હમેશાં બીજાઓનાં નાનાં મોટાં કામ કરતો અને ખાવાની વાનગીઓની વાતો કરતો, કઢાઇમાં મરઘી કેવી રીતે સાંતળવી, શકકરિયા સારામાં સારા કેવી રીતે રાંધવા, મકાઇના લોટમાંથી પાઉં કેવી રીતે બનાવવો – એવી વાતો કર્યા કરતો. તમે એને સાંભળો એટલે તમારા મોંમાં પાણી આવે જ.

જ્યારે ઘોડદોડની મોસમ આવે, ઘોડા મેદાન પર જાય અને શેરીઓમાં લોકો નવા નવા વછેરાઓની વાતો કરે, બધા જ જ્યારે લેકિંગ્ઝટન યા ચર્ચીલ ડાઉન્સ ખાતેની વસંત મિજલસમાં કે લેટોનિયા જવાની વાત કરે, અને ન્યૂ ઓર્લિયન્સ ગયેલા હોય યા ક્યુબામાં હવાના ખાતે ભરાયેલી શિયાળુ મિજલસમાં ગયેલા સાઇસ લોકો પણ જ્યારે એક અઠવાડિયું વતનમાં રજાઓ ગાળવા આવ્યા હોય, અને જ્યારે બેકર્સવિલેમાં બધા જ લોકો ઘોડાની જ વાતો કરતા હોય, એ સિવાય કશી વાત તેમની જીભે રમતી જ ન હોય, અને બધી તૈયારીઓ થવા માંડી હોય, તમે શ્વાસ લો તે હવા પણ ઘોડદોડથી તરબતર થઈ ગઈ

હોય ત્યારે બિલ્ટેડ કેટલાકને માટે રસૌયા તરીકેની સેવાઓ બજાવવા હાજર થઈ જાય. હું જ્યારે આ બધાનો વિચાર કરવા માંડું – ઘોડદોડની આખી મોસમ તે ત્યાં જ વીતાવે અને શિયાળામાં તો તે ઘોડાઓના સોબતમાં જ કામ કરે, ત્યાં લોકો આવીને ઘોડાઓની વાતો કરે. એનો જ્યારે વિચાર આવે ત્યારે મને થાય હું પણ હબસી હોત તો! આમ કહેવું એ મૂર્ખાઈભર્યું કહેવાય પણ ઘોડાઓની વાત આવે એટલે આવું જ લાગવા માંડે છે. હું ઘોડાઓ પાછળ ગાંડો બની જઉં છું. હું મારા મનને રોકી શકતો નથી.

હું તો, અમે શું કર્યું તેની વાત મારે તમને કરવી જોઈએ, હું શાની વાત કરી રહ્યો છું તેની સમજ પણ પાડવી જોઈએ. બેકર્સવિલેના અમે ચાર છોકરા ગોરા હતા, અમારા માબાપ બેકર્સવિલેના જ વતની હતા. અમે ચાર જણાએ નક્કી કર્યું કે આપણે માત્ર લેકિઝંગ્ટન કે લૂઇસવિલે નથી જવું પણ ઘોડદોડના મેદાન પર જવું, એટલે કે અમારા બેકર્સવિલેના લોકો જે મેદાનની વાતો વારંવાર કર્યા કરે છે તે સરગોટાના મેદાન પર જવું. તે વખતે તો અમે બહુ નાના હતા. મારી ઉમર પંદર વર્ષની હતી અને અમારા ચારેયમાં સૌથી મોટો હું હતો; આ આખી યોજના મારી હતી. હુ આ વાત કબૂલુ છું અને એમાં જોડાવા મેં બીજાઓને પણ કહ્યું હતું. અમારી આ ટુકડીમાં હેનલી ટર્નર, હેન્રી રૈબેક, ટોમ ટંબરટન અને હું – હતા. શિયાળાની ગતે પરચૂરણ કામ કરીને તથા દર શનિવારે એનોક માયરની કરિયાણાની દુકાને કામ કરીને મેં સાડત્રીસ ડોલર ભેગા કર્યા હતા. હેન્રી રૈબેક પાસે અગિયાર ડોલર હતા, હેનલી અને ટોમ પાસે એક કે બે હતા. અમે બધું નક્કી કરી નાખ્યું, કેન્ટુકી ખાતેની વસંત મિજલસો પૂરી થઈ ત્યાં સુધી ચુપચાપ બેસી રહ્યા. અમારા જે કેટલાક ઉમદા ખેલાડીઓની અમે અદેખાઈ કરતા હતા તે નીકળી પડ્યા એટલે અમે પણ નીકળી પડ્યા.

માલગાડીઓ પર મુસાફરી કરીને અમને કેટલી મુશ્કેલીઓ સહન કરવી પડી તે બધી વાત હું તમને નહિ કરું. અમે કલીવલેન્ડ, બફેલો અને બીજાં શહેરો વટાવ્યા, નાયગરાનો ધોધ જોયો. ત્યાં અમે ખરીદી કરી. યાદગીરીઓ રૂપે નાયગરાના ધોધના ચિત્રવાળા ચમચા, કાર્ડ તથા શંખ અમારી બહેનો, માં માટે ખરીદ્યાં પ્રણ પછી થયું – ઘેર મોકલવા વાજબી નથી. અમારા માબાપ અમારી પાછળ પાછળ તપાસ કરવા નીકળી પડે એવું અમે ઇચ્છતા ન હતા, અમે પકડાઈ પણ જઈએ.

મેં કહ્યું તે પ્રમાણે અમે રાતે સરગોટા પહોંચી ગયા અને મેદાન પર ગયા. બિલ્ડડે અમને ખવડાવ્યું. ત્યાં એક છાપરા નીચે ઘાસની ગંજી પર સૂવા માટે તેણે જગા બતાવી અને કોઈને કશી વાત નહિ કરવાનું વચન આપ્યું. એવી બધી બાબતોમાં હબસીઓ બહુ સારા. એ તમારી ચાડી ન ખાય. પણ આવી રીતે જ્યારે તમે ઘેરથી ભાગી ગયા હો અને તમને કોઈ ગોરો મળી જાય, આમ બધી વાતે તે સારો દેખાય, તમને અડધો યા પા ડોલર આપે પણ ખરો. પછી તરત જ તમારી ચાડી ફૂંકી દે. ગોરાઓ એવું કરવાના પણ હબસીઓ એવું નહીં કરવાના, તમે એમના પર વિશ્વાસ મૂકી શકો; નાના છોકરાઓ સાથે તો તે ખૂબ સીધા. શા માટે તેની મને ખબર નથી.

તે વર્ષે અમારા વતનમાંથી ઘણા બધા સરગોટા આવ્યા હતા: ડેવ વિલિયમ્સ, આર્થર મૂલફોર્ડ, જેરી માયર અને બીજા. લુઇસવિલેમાંથી અને લેક્ઝિંગ્ટનમાંથી પણ ઘણા બધા આવ્યા હતા, તેનને હેન્રી રૈબેક ઓળખતો હતો, હું ઓળખતો ન હતો. તે બધા તો અઠંગ જુગારીઓ હતા અને હેન્રી રૈબેકના બાપા પણ જુગારી છે. તેઓ છાપાના કટાર લેખક છે અને વરસનો મોટો ભાગ તો ઘોડદોડના મેદાન પર જ ગાળે છે. શિયાળામાં તેઓ જ્યારે બેકર્સવિલે પાછા આવે છે ત્યારે તેઓ પોતાને ઘેર ઝાઝું રોકાતા નથી પણ શહેરોમાં રખડવા ચાલ્યા જાય છે. અને ત્યાં પત્તાનો જુગાર રમે છે. તે બહુ સારા માણસ છે, ઉદાર પણ છે, હંમેશાં સાયકલ, સોનાની ઘડિયાળ, સ્કાઉટ ડ્રેસ અને એવી વસ્તુઓ હેન્રી માટે મોકલ્યા કરે છે.

મારા બાપા વકીલ છે. તેઓ સ્વભાવે સારા છે પણ ઝાઝી કમાણી કરી શકતા નથી એટલે આવી બધી વસ્તુઓ ખરીદી શકતા નથી. વળી હું હવે મોટો થયો છું એટલે મારે એવી વસ્તુઓની જરૂર પણ નથી, તેમણે કદી મને હેન્રી વિરુદ્ધ કહ્યું નથી પણ હેનલી ટર્નર અને ટોમ ટંબરટનના બાપાઓએ તો તેની વિરુદ્ધ કહ્યું હતું. તેમણે પોતાના દીકરાઓને કહ્યું હતું – આવી રીતે જે પૈસા મળે તે સારા ન કહેવાય. અમે અમારા દીકરાઓને જુગારીઓની વાતો સાંભળવા માટે, આવી બધી વાતો વિશે તેમને વિચારતા કરવા માટે અને કદાચ એવાઓને ભેટવા માટે મોટા કરતા નથી.'

એ વાત ઠીક છે, એ લોકો શાના વિશે વાત કરી રહ્યા છે તેનો ખ્યાલ આવી શકે છે પણ એ વાતને હેન્રી સાથે કે ઘોડાઓ સાથે શો સમ્બન્ધ તેની મને ખબર પડતી નથી. એટલે જ તો આ આખી વાત લખી રહ્યો છું. હું ગૂંચવાઈ ગયો

છું. હું પણ હવે મોટો થવાનો, મારે સીધેસાદી રીતે વિચાર કરતા થવું છે, સારા માણસ થવું છે, પણ આ પૂર્વના મેદાનમાં ભેગી થયેલી મેદનીમાં જે મેં જોયું તેની મને સમજ પડતી નથી.

મારા મનને તો હું રોકી શકતો નથી, ઉમદા ઘોડાઓ પાછળ તો ગાંડો જ છું. હું પહેલેથી જ આવો છું. હું જ્યારે દસ વરસનો હતો ત્યારે મને ખબર પડી કે હું ઊંચો વધીશ તો સવાર બની નહીં શકું, તે વખતે મને એટલું બધું ખરાબ લાગ્યું કે જીવવાનું મન જ થતું ન હતું. બેકર્સવિલેમાં પોસ્ટમાસ્તરનો દીકરો હેરી હેલીફિંગર મોટી ઉંમરનો છે, તે માત્ર શેરીના નાકે ઊભો રહે છે, તે છોકરાઓને હાર્ડવેરની દુકાનમાં, કાણા પાડવા માટે શારડી લેવા મોકલે અને એવી બીજી મશ્કરીઓ કર્યા કરે. એક વખત તેણે મારી પણ મજાક ઉડાવી હતી. તેણે મને કહ્યું – જો તું અડધી સિગાર ખાઈ જઈશ તો ઊંચો નહીં વધે, પછી તું સવાર થઈ શકીશ. એટલે હું સિગાર ખાઈ ગયો. મારા બાપાની નજર ચુકાવીને તેમના ખિસ્સામાંથી એક સિગાર લીધી અને ગમે તેમ કરીને ગળી ગયો. હું તો તરત માંદો પડી ગયો અને દાક્તરને બોલાવવા પડ્યા. પણ એનાથી કશો લાભ ન થયો, હું તો વધતો જ ગયો. એણે તો મારી મજાક જ ઉડાવી હતી. મેં મારા પરાક્રમની વાત કરી, બીજા કોઈ છોકરાને તો તેનાં બાપાએ ફટકાર્યો હોત પણ મને માર પડ્યો નહીં.

હું ઠીંગણો તો રહ્યો જ નહીં અને મરી પણ ન ગયો. તેને જે સજા થઈ તેને તે લાયક જ હતો.

પછી મેં તબેલામાં નોકરી કરવાનું નક્કી કર્યું. પણ એ યોજના સુધ્ધાં પડતી મૂકવી પડી. મોટે ભાગે એવી નોકરીઓ હબસીઓ કરે છે અને મારા બાપા મને એ નોકરી કરવા ન દે તે પણ હું જાણતો હતો. એમને પૂછવાનો કશો અર્થ ન હતો.

જો ઉમદા ઘોડાઓ પાછળ તમે ક્યારેય ગાંડા ન બન્યા હો તો તેનું કારણ એ કે એવા ઘોડાઓથી ઉભરાતા વિસ્તારો તમે કદી જોયા નહીં હોય, તમે સારા ઘોડા જોયા નહીં હોય. એ ઘોડા સુંદર હોય છે. ઘોડદોડના કેટલાક સુંદર, સ્વચ્છ, પાણીદાર, વફાદાર ઘોડાની તોલે કશું જ નહીં આવે. અમારા બેકર્સવિલેની ચારે બાજુએ ઘોડાના મોટા મોટા તબેલા છે. એવાં સ્થળોએ કેડીઓ હોય અને વહેલી સવારે ત્યાં ઘોડા દોડતાં જ હોય. હજારો વખત હું

સવાર થાય તે પહેલાં જાગી ગયો છું, અને કેડીઓ સુધીના બે ત્રણ માઈલ ચાલ્યો છું. મારી મા તો મને કદી જવા ન દે, પણ મારા બાપા હમેશાં કહે – 'તેને તેની મેળે જવા દે.' એટલે પછી હું કબાટમાંથી બ્રેડ બટર, મુરબ્બો લઉં, પેટમાં પધરાવું અને દોડી જઉં.

ઘોડદોડની કેડીઓ આગળ તમે વાડ પર માણસો સાથે બેસો, ત્યાં ગોરા હોય, હબસી હોય. બેઠા બેઠા તમાકુ ચાવતા જાય, વાતો કરતા જાય. પછી વછેરાઓ આણવામાં આવે. વહેલી સવાર હોય અને ઘાસ ચળકતા ઝાકળથી છવાયેલું હોય, બીજા કોઈ ખેતરમાં જમીન ખેડાતી હોય. કેડીઓ પર કામ કરતા હબસીઓ જ્યાં સૂઈ જતા હોય ત્યાં લોકો વાનગીઓ તળતા હોય. તમે તો જાણો છો કે હબસી કેવી રીતે ખીખી કરીને હસતો હોય છે અને તમે પણ હસી પડો એવી વાતો કહેતો હોય છે. ગોરો એ કરી ન શકે; કેટલાક હબસીઓ કદાચ એ ન કરી શકે પણ ઘોડદોડની કેડીવાળા હબસી તો એવી રીતે અચૂક કરવાના.

એટલે છોકરાઓ આણવામાં આવે, કેટલાકને તો તબેલામાં કામ કરતા છોકરા જ દોડાવી જાય; પણ ન્યૂયોર્ક જેવા મોટા શહેરમાં રહેતા કોઈ પૈસાદારની માલિકીની મોટી કેડી હોય તો ત્યાં દરરોજ વહેલી સવારે થોડા વછેરા, ઘોડદોડના થોડા જૂના ઘોડા, ખસી કરેલા ઘોડા, ઘોડીઓને છૂટા મૂકેલા જ હોય.

જ્યારે કોઈ ઘોડો દોડે ત્યારે મારા ગળામાં કાંચકી જ બાઝી જાય છે, બધા ઘોડા નહીં પણ થોડા ઘોડાની બાબતમાં તો આ ખરું જ. હું દર વખતે ઘોડા જોઈને જ કહી આપું. ઘોડદોડની કેડીઓ પર કામ કરતા હબસીઓ અને સાઈસોની જેમ મારા લોહીમાં જ તેમને પારખવાની શક્તિ છે. તેમની પીઠ પર કોઈ હબસી બેઠા હોય અને ખાલી ખાલી દોડતા હોય તો પણ હું કયો ઘોડો જીતી જશે તે કહી શકું. જ્યારે મારું ગળું દુઃખવા માંડે અને મારા ગળાની નીચે કશું ઉતારી ન શકું ત્યારે માની લેવાનું કે એ જ ઘોડો વિજેતા બનશે. જ્યારે તમે એવા ઘોડાને છુટ્ટો મૂકો તો તે સામ હિલની જેમ દોડશે. જો એ દર વખતે જીતે નહીં તો જ અચરજ કહેવાય, કાં તો એને પાછો પાડવા માટે તેમને ક્ષાંચ મળી હશે, યા થાંભલા પાસે તે પડી ગયો હોય. યા ખેંચી કાઢવામાં આવ્યો હોય તો જ એવું બને. હેન્રી રેબેકના બાપાની જેમ જો હું પણ જુગારી બનવા માગતો હોત તો પૈસાદાર બની શક્યો હોત. આની મને પણ જાણ છે અને હેન્રી પણ મારી વાતમાં સૂર પુરાવે છે. મારે માત્ર રાહ જોયા

કરવાની. કોઈ ઘોડાને જોઈને જેવો ગળામાં દુઃખાવો શરૂ થાય એટલે તરત જ એક એક પૈસો તેની ઉપર લગાડી દેવાનો. જો હું જુગારી બનવા માગતો હોત તો હું આમ કરત, પણ હું જુગારી બનવા માગતો નથી.

જ્યારે તમે સવારે કેડીઓ આગળ ઊભા હો—હું ઘોડદોડની કેડીઓની વાત કરતો નથી પણ બેકર્સવિલેની આજુબાજુ તાલીમ આપવા માટેની કેડીઓની વાત કરું છું. તે વખતે હું જે પ્રકારના ઘોડાની વાત કરું છું તેવો ઘોડો વધારે વખત જોવા નહિ મળે, પણ તો ય સારો ઘોડો તો જોવા મળશે. સારી ઘોડી દ્વારા જન્મેલો અને કેવી રીતે તાલીમ આપવી તેની જાણકારી ધરાવતા સાઈસ દ્વારા પલોટાયેલો કોઈ પણ ઉમદા ઘોડો દોડી શકે. જો એ દોડી જ ન શકે તો પછી ત્યાં એની જરૂર જ શી, ખેતરમાં જઈને જમીન ન ખેડે?

હું તો તબેલાનાંથી તે બહાર આવે, છોકરાઓ તેમની પીઠ પર બેઠા હોય, ત્યાં ઊભા રહેવાની ઓર મજા છે. તમે વાડના પાટિયા પર બેસીને વાંકા વળો અને તમારા શરીરમાં સળવળાટ થવા માંડે. ત્યાં કોઢમાં હબસીઓ હાહાહીહી કરે અને ગાય, ડુક્કરનું માંસ તળાતું હોય અને કોફી બનતી હોય. બધું જ મહેંકી ઊઠે. એવી સવારે કોફી, ઘોડાની લાદ, ઘોડા, હબસીઓ, તળાતું માંસ અને બહાર પીવાતી ચલમોની જે વાસ આવે એવી તો કશાનીય ન આવે. એ તમને બહેકાવી જ મૂકે, એ જ રીતે એ અસર કરે.

પણ હવે સરગોટાની વાત કરીએ. ત્યાં અમે ૭ દિવસ રહ્યા અને વતનમાંથી કોઈ ઓળખીતાની નજરે અમે પડ્યા નહીં. અમારી ધારણા પ્રમાણે જ બધું થયું ખુશનુમા વાતાવરણ, ઘોડા, ઘોડદોડ. બધું સુંદર હતું. અમે ઘર તરફ પાછા ચાલી નીકળ્યા, બિલ્ડેડે અમને શેકેલી મરઘીઓની બાસ્કેટ આપી હતી, બીજી વાનગીઓ પણ હતી. અમે જ્યારે બેકર્સવિલે પહોંચ્યા ત્યારે મારી પાસે અઢાર ડોલર બચ્યા હતા. માએ બબડાટ શરૂ કરી દીધો, તે રડી પણ ખરી. પણ બાપા કશું ખાસ બોલ્યા નહીં. અમે જે જે કર્યું હતું તે બધું કહી દીધું, માત્ર એક બાબત ન કહી. એ તો મેં એકલાએ જ જોઈ હતી, હું એકલો જ તેમાં સંડોવાયેલો હતો. એટલે તો એના વિશે લખી રહ્યો છું. એણે જ મને ઉદાસ કરી મૂક્યો હતો. રાતે એનો જ વિચાર આવ્યા કરે છે. તો આ રહી એ વાત.

સરગોટામાં અમે રાતે બિલ્ડેડે બનાવેલી કોઢમાં ઘાસની ગંજી પર સૂઈ જતા

૧૪ એતદ્ નવે. ૭૭

હતા. ઘોડદોડ જોવા આવેલા લોકો ચાલ્યા જાય એટલે સવારે અને રાતે હબસીઓ સાથે અમે ખાતા. અમારા વતનથી આવેલા લોકો મોટે ભાગે ઘોડદોડના બાંકડાઓ પર યા તો મેદાનમાં રહેતા, ઘોડાઓ રહેતા હોય તે જગ્યાએ તેઓ આવતા ન હતા, માત્ર જ્યારે ઘોડાઓને પલાણવામાં આવે તે વખતે તેઓ વાડાઓ પાસે આવતા હતા. લેકિંગ્ઝટન અને ચર્ચીલ ડાઉન્સ તથા બીજા વિસ્તારોમાં ખુલ્લી કોઢમાં વાડાઓ હોય છે, સરગોટામાં એવું નથી. બેકર્સવિલેમાં બેંકર ઓહોનના મેદાનમાં જેટલી સુંદર અને કૂણી ઘાસની બિછાત છે એવી જ ઝાડ નીચેની ઘાસની બિછાતમાં ખુલ્લામાં રહીને જ ઘોડાઓને તૈયાર કરવામાં આવતા. સરસ લાગે. ઘોડા પરસેવાવાળા, અસ્વસ્થ અને ચળકતા હોય, લોકો બહાર આવે, સિગાર સળગાવે, તેમની સામે જુએ, ત્યાં સાઈસ હોય, માલિક હોય, તમારું હૃદય એટલા જોરથી ધડકવા માંડે કે તમને શ્વાસ લેવામાં તકલીફ પડે.

પછી દોડ શરૂ થવા માટેનું બ્યુગલ વાગે, અને સવારો રેશમી કપડાં પહેરીને દોડતા દોડતા આવે, વાડ પાસે જગ્યા શોધી લેવા માટે તમે હબસીઓ સાથે દોડો.

હમેશાં સાઈસ કે માલિક બનવાની મને ઇચ્છા થયા કરે. ત્યાં કોઈ જોઈ જાય તો પકડીને ઘેર મોકલી દેશે એવો ભય હોવા છતાં દોડ શરૂ થાય તે પહેલાં તો હું વાડા પાસે જતો. બીજા છોકરાઓ ન જાય પણ હું તો જતો.

અમે સરગોટા પહોંચ્યાં હતા અને પછીના બુધવારે મુલફોર્ડ હેન્ડીકેપની કેડી પર શુક્રવારે દોડ હતી. મિડલસ્ટ્રાઇડ અને સનસ્ટ્રીક પણ તેમાં હતા. વાતાવરણ ખુશનુમા હતું અને કેડી સરસ હતી. આગલી રાતે હું ઊંઘી શક્યો ન હતો.

વાત એમ હતી કે આ બંને ઘોડા મારા ગળામાં દુ:ખાવો ઊભા કરે એ પ્રકારના હતા. મિડલસ્ટ્રાઈડ લાંબો અને વિચિત્ર દેખાવનો હતો, વળી તે ખસી કરેલો હતો. તેનો માલિક અમારા વતનનો જો થોમ્સન હતો, તેની પાસે માત્ર છ ઘોડા હતા. મુલફોર્ડ હેન્ડીકેપની કેડી એક માઈલની હતી. મિડલ સ્ટ્રાઈડ બહુ ઝડપથી દોડી શકતો ન હતો. તે બહુ ધીરે દોડવા માંડે, અડધે સુધી તો તે બીજાઓથી અડધો પાછળ હોય, અને પછી તે દોડવા માંડે, જો દોડ સવા માઈલની હોય તો તો તે મેદાન મારી જાય.

સનસ્ટ્રીકની વાત જુદી છે. તે તો ખસી કર્યા વિનાનો ઉમદા ઘોડો છે; તે થનગનતો જ હોય છે, અમારા વતનના મોટામાં મોટા તબેલાનો આ ઘોડો છે.

ન્યૂયોર્કના વાન રિડલની માલિકીના વાન રિડલ નામના તબેલાનો તે છે. સનસ્ટ્રીક તો ક્યારેક તમારા મનમાં રમતી પણ દેખા ન દેતી છોકરીના જેવો છે. તે ખડતલ છે. સુંદર પણ છે. તમે તેનું માથું જુઓ તો તમને ચૂમવાનું જ મન થાય. જેરી ટિલ્ફોર્ડે તેને કેળવ્યો છે. જેરી મને ઓળખે છે અને ઘણી વખત તેણે મારી સાથે સારી રીતે વર્તાવ કર્યો છે, તેણે મને ઘોડાની બહુ નજીક જઈને બહુ જોવા દીધું છે. એ ઘોડાના જેટલું સુન્દર કોઈ કરતાં કોઈ નથી. તે થાંભલા આગળ ચુપચાપ ઊભો રહે. પણ અંદરથી તો ઉછળકૂદ કરતો હોય. જ્યાં આડું લાકડું દૂર થાય એટલે તરત જ પોતાના નામને સાચું પાડતો ધસમસતો જાય. તમે એને જુઓ એટલે દુઃખે જ. તે તમને ઈજા પહોંચાડે જ. તે આમ ઊભો હોય અને પછી તો કૂતરાની જેમ દોટ મૂકે. તેની જેમ દોડતા મેં કોઈને જોયો નથી, માત્ર મિડલસ્ટ્રાઈડ જ્યારે કેડી પર જવાને બદલે પોતાની મેળે દોડતો હોય ત્યારે એટલી ઝડપે દોડતો હોય છે.

હેઈ! એ દોડ જોવા માટે તો હું ઝૂર્યો હતો, એ ઘોડા દોડતા જોવા ઝૂર્યો હતો, થોડો ગભરાટ પણ હતો. અમારા એ બે ઘોડા હારી જાય તે જોવાની મારી તૈયારી ન હતી. અત્યાર સુધીની જે ઘોડદોડ થઈ તેમાં આ બે ઘોડાની જોડ જેવી હજુ સુધી કોઈ જોડ અમે જોઈ ન હતી. બેકર્સવિલેના ઘરડાઓ પણ એવું કહેતા હતા, હબસીઓ પણ એવું કહેતા હતા. એ હકીકત હતી.

દોડ શરૂ થાય તે પહેલાં હું ઘોડાના વાડા આગળ ગયો. મિડલસ્ટ્રાઈડ ભણી મેં છેલ્લી નજર નાખી, ત્યાં આગળ એવી રીતે ઊભો રહેલો સારો લાગતો નથી. પછી હું સનસ્ટ્રીક પાસે ગયો.

એ દિવસે તે જ મેદાન મારી જવાનો હતો. મેં એને જોયો ત્યારથી જ હું જાણતો હતો. કોઈ મને જોઈ જશે એ વાત પણ મારા ધ્યાનમાં આવી નહીં, સીધેસીધો તેની પાસે પહોંચી ગયો. બેકર્સવિલેમાંથી આવેલા ઘણા લોકો ત્યાં હતાં. તેમાંથી જેરી ટિલ્ફોર્ડની જ નજર મારા પર પડી. તેણે મને જોયો અને કશુંક બન્યું. એની વાત હું તમને કરીશ.

હું એ ઘોડા સામે જોતો ઊભો રહ્યો હતો અને મને દુઃખાવો થતો હતો. સનસ્ટ્રીકને શું થતું હશે એની મને જાણ હતી, કેવી રીતે, તે હું કહી શકતો નથી. તે ચુપચાપ ઊભો હતો અને હબસીઓને પોતાના પગ પંપાળવા દેતો હતો, વાન રિડલે જાતે તેની પીઠ પર જીન નાખ્યું, પણ

અંદરથી તો તે ભયંકર ધ્રુજવાટ અનુભવતો હતો. નાયગરાના ધોધ આગળ નદીનાં પાણી નીચે પડે તે પહેલાં જેવાં હોય તેના જેવો તે હતો. ઘોડો દોડવાનો વિચાર કરતો ન હતો. તેને એ વિચાર કરવાની જરૂર ન હતી. દોડવાનો સમય આવે ત્યાં સુધી પોતાની જાતને કેમ ખાળી રાખવી તેનો તે વિચાર કરતો હતો. હું એ જાણતો હતો. હું કોઈક રીતે તેના હૃદયની વાત જાણી શકતો હતો. તે ભયંકર રીતે દોડવાનો હતો અને તે હું જાણતો હતો. તે શેખી મારતો ન હતો, નખરાં કરતો ન હતો, કશી ધમાલ કરતો ન હતો, માત્ર રાહ જોઈ રહ્યો હતો. આ વાત હું જાણતો હતો, તેનો સાઈસ ટિલ્ફર્ડ પણ જાણતો હતો. મેં ઊંચે જોયું અને પછી તેણે અને મેં એકબીજાની આંખો સામે જોયું. મને કશુંક થયું. હું ઘોડાને જેટલો ચાહતો હતો એટલો જ એ માણસને પણ ચાહતો હતો એમ મને લાગે છે કારણ કે હું જે જાણતો હતો તે એ પણ જાણતો હતો. મને જાણે એમ જ લાગ્યું કે જગતમાં મારા, એના અને આ ઘોડા સિવાય બીજું કશું છે જ નહીં. હું ગળગળો થઈ ગયો, જેરી ટિલ્ફર્ડની આંખમાં ચમક હતી. પછી હું ઘોડદોડ શરૂ થાય તે જોવા માટે વાડ આગળ ગયો. ઘોડો મારા કરતાં વધારે સારો હતો, વધુ સ્વસ્થ હતો અને હવે જેરી કરતાં પણ વધારે જાણ મને હતી. તે સૌથી વધારે સ્વસ્થ હતો હતો અને તેણે જીતવું જ રહ્યું.

સનસ્ટ્રીક દોડમાં આગળ જ રહ્યો, એક માઈલ સુધીની દોડમાં તો તેણે જગતમાં વિક્રમ સ્થાપ્યો. હું બીજું કશું ભલે નહીં જોઈ શકું તો પણ આ તો મેં જોયું જ. મારી ધારણા પ્રમાણે જ બધું થયું. મિડલસ્ટ્રાઈડ થાંભલા આગળ રહી ગયો અને પાછો આવી રહ્યો હતો, તે બીજે નંબરે આવ્યો, તેની પણ મને જાણ હતી. તે પણ કોઈ દિવસ વિક્રમ સ્થાપશે.

મેં તો સ્વસ્થતાથી ઘોડદોડ જોઈ, કારણ કે શું બનવાનું છે તેની મને ખબર હતી. મને ખાત્રી હતી. હેનલી ટર્નર, હેરી રેંબેક, ટોમ ટંબર્ટન મારા કરતાં વધારે આતુર હતા.

કંઈક વિચિત્ર બન્યું. હું સાઈસ જેરી ટિલ્ફર્ડનો વિચાર કરતો હતો, આખી રમત દરમિયાન તે કેટલો બધો ખુશમિજાજ રહ્યો હતો. તે બપોરે તો મને એ મારા બાપા કરતાં ય વધારે વહાલો લાગ્યો હતો. તેને વિશે એ રીતે વિચાર કરવા જતાં હું ઘોડાઓને તો લગભગ ભૂલી જ ગયો. ઘોડદોડ શરૂ થઈ તે પહેલાં વાડામાં સનસ્ટ્રીકની પાસે તે જ્યારે ઊભો હતો ત્યારે તેની આંખોમાં

જે ભાવ મેં જોયા તેને લીધે આમ બન્યું હોવું જોઈએ. સનસ્ટ્રીક વછેરો હતો ત્યારથી ને તેની દેખરેખ રાખતો અને તેની સાથે કામ કરતો હતો એ હું જાણતો હતો. તેણે જ સનસ્ટ્રીકને કેવી રીતે દોડવું, સ્વસ્થ રહેવું, ક્યારે મોકળા મને દોડવું અને ક્યારેય પીછેહઠ નહીં કરવી, એ બધું શીખવાડ્યું હતું. કોઈ મા પોતાનું બાળક કશું બહાદુરીભર્યું કે અચરજભર્યું કામ કરે અને જોયા કરે તેની જેમ જેરી પણ એવી જ લાગણી અનુભવતો હતો તે હું જાણતો હતો. કોઈ માણસ માટે આવી લાગણી મને પહેલવહેલી વખત થઈ.

ઘોડદોડ પૂરી થયા પછી તે રાતે હું ટોમ, હેન્રીથી વિખૂટો પડ્યો. હું એકલો રહેવા માગતો હતો અને શક્ય હોય તો જેરી ટિલ્ફોર્ડની સાથે રહેવા માગતો હતો. તો વાત આમ બની.

સરગોટામાં ઘોડદોડનું મેદાન શહેરની પાસે જ છે. આ મેદાન બહુ સરસ છે, આજુબાજુ ઝાડ છે, સતત લીલાં રહેતાં ઝાડ છે, સરસ ઘાસ છે. બધું જ સુંદર છે. તમે જો મેદાન વટાવીને આગળ જાઓ તો મોટરગાડીઓ માટે આસ્ફાલ્ટનો પાકો રસ્તો છે, આ રસ્તા પર થોડા માઈલ આગળ જાઓ એટલે એક મેદાનમાં ખખડધજ મકાન આવે છે.

તે રાતે હું આ રસ્તા પર ચાલી નીકળ્યો, મેં જેરીને તથા બીજા કેટલાક માણસોને મોટરોમાં બેસીને જતા જોયા હતા. હું તેમને શોધી કાઢીશ એવું તો મેં ધાર્યું જ ન હતું. આમ તેમ ચાલ્યા જ કર્યું અને પછી એક વાડ આગળ બેસીને વિચારવા લાગ્યો. એ જ દિશામાં તેઓ ગયા હતા. હું બની શકે એટલો જેરીની પાસે રહેવા માગતો હતો. મને એ નજીકમાં હોય એમ લાગ્યું. તરત જ હું બાજુના રસ્તા પર ચાલી નીકળ્યો – ખબર નહીં શા માટે – અને પેલા ખખડધજ મકાન પાસે આવી પહોંચ્યો. તમે સાવ નાના બાળક હો અને એવા સંજોગોમાં રાતે તમારા બાપાને જોવા માટે આતુર બની જાઓ એવી જ રીતે હું જેરીને જોવા માટે તલસતો હતો. જેરી અંદર હતો, હેન્રી રૈબેકના બાપા, અમારા વતનના આર્થર બેડફોર્ડ અને ડેવ વિલિયમ્સ તથા મને અજાણ્યા એવા બીજા બે માણસો પણ ત્યાં હતા. તેઓ બધા કારમાંથી ઊતર્યા અને અંદર ગયા, માત્ર હેન્રી રૈબેકના બાપા જ ન ગયા, તેઓ તેમની સાથે ઝઘડતા હતા અને બોલતા હતા–'હું નથી આવવાનો.' તે વખતે માત્ર નવ જ વાગ્યા હતા, બધા દારૂ પીને બેઠા હતા, આ મકાન તો ખરાબ સ્ત્રીઓ માટેનું હતું. એમને માટેનું જ મકાન હતું. હું વાડની આગળ આગળ સરક્યો અને

અને જેરીની વચ્ચે સનસ્ટ્રીક ઊભો હતો, અત્યારે આ ઊંચી ગંદી સ્ત્રી ઊભી હતી.

પછી એકાએક આ માણસ પ્રત્યે મને તિરસ્કાર થયો. ચીસ પાડીને ઓરડામાં દાખલ થઈને એને મારી નાખવાનું મને મન થયું. આવી લાગણી મને કદી થઈ ન હતી. હું એટલો બધો આવેશમાં આવી ગયો હતો કે મારી મૂઠીઓ વળી ગઈ, મારી હથેળીઓમાં મારા નખથી કાપા પડી ગયા.

જેરીની આંખો તો ચમકતી જ રહી, તે તો આમ તેમ ઝૂલ્યા જ કરતો હતો, પછી તે પેલી સ્ત્રી પાસે ગયો અને તેને ચુમ્બન કર્યું. હું ત્યાંથી નાસી ગયો, મેદાન પર પાછો આવી ગયો, પથારીમાં પડતું નાખ્યું, પણ મને ભાગ્યે જ ઊંઘ આવી. બીજે દિવસે બીજા છોકરાઓ સાથે ઘેર આવવા નીકળી પડ્યો, મેં જે જોયું તેની વાત કોઈને કરી નહીં.

ત્યારથી આ વાત મારા મનમાં રમ્યા કરે છે. મને સમજ જ પડતી નથી. ફરી વસંત આવી છે, અત્યારે તો હું સોળ વરસનો છું, હમેશની જેમ મેદાનો પર જઉં છું, સનસ્ટ્રીક અને મિડલસ્ટ્રાઈડ જોઉં છું, સ્ટ્રીડન્ટ ના નો નવો વછેરો બધાને હરાવી ન દે તો મારું નામ નહિ, પણ મારા સિવાય અને બે ત્રણ હબસીઓ સિવાય આ વાત માનવા કોઈ તૈયાર નથી.

પણ હવે બધું બદલાઈ ગયું છે. મેદાન પર હવા હવે એવી સારી વાસ રેલાવતી નથી. જેરી ટિલ્ફોર્ડ જેવો માણસ પોતે શું કરે છે તે જાણે છે, સનસ્ટ્રીક જેવા ઘોડાને દોડતો તે જોઈ શકે છે અને એ જ દિવસે આવી સ્ત્રીને ચૂમે છે. બસ આ જ કારણે બધું બદલાઈ ગયું છે. મને સમજ જ પડતી નથી. બેવકૂફ, એણે એવું શા માટે કર્યું? એનો જ વિચાર હું કર્યા કરું છું, એને કારણે ઘોડા જોવાની મજા, વસ્તુઓની વાસ લેવાની મજા, હબસીઓને હસતા સાંભળવાની મજા-બધી મજા મરી ગઈ છે. કેટલીક વખત તો મને એટલો બધો ગુસ્સો આવે છે કે મને કોઈની સાથે મારામારી કરવાનું મન થાય છે.

શા માટે તેણે આવું કર્યું? મારે જાણવું છે—શા માટે?

અનુ. શિ. પં.

'મારે જાણવું છે – શા માટે' – એક પરિચય

શિરીષ પંચાલ

આ વાર્તા કદાચ ઉપરછલ્લી રીતે ઘોડદોડનાં મેદાનો, દોડ જોવા આવતા લોકો, તથા ઉત્તમ ઓલાદના ઘોડાઓ વિશેની પ્રમાણભૂત માહિતીચિત્રો ધરાવતી અને આ દોડ જોવા ઘેરથી નાસી ગયેલા એક કિશોરની સાહસકથા જેવી લાગે. શેરવુડ એન્ડરસનથી પરિચિત દરેક વાચક એમ પણ કહી શકે કે લેખક પોતાના અંગત જીવનના અનુભવોનો ઉપયોગ કરીને આ વાર્તાને વાસ્તવદર્શી બનાવી છે. પરંતુ ધ્યાનપૂર્વક જોતાં આ વાર્તા નર્યો અહેવાલ બનતા અટકી ગઈ છે. આ વાર્તાને ઉત્તમ બનાવનારી ટેકનિકની તપાસ પણ આ વાર્તાના આસ્વાદનો મુખ્ય વિષય બની રહે છે.

શેરવુડ એન્ડરસન અંગત રીતે એમ માનતા હતા કે પ્રકૃતિ તરફ ઢળવાથી જ સામાજિક રીતરિવાજની કૃત્રિમતા ઓછી થાય. આને આપણે મહત્ત્વ ન આપીએ તો પણ લેખક આપણને ઇન્દ્રિયજન્ય સંવેદનો અને જન્મજાત વૃત્તિઓથી સભર એવા જગતની પડ છે આપણા કહેવાતા બૌદ્ધિક જગત, ભદ્ર સમાજ, સામાજિક વિધિનિષેધોવાળી આપણી કૃત્રિમ સંસ્કૃતિને મૂકવા માગે છે. આ બંને વચ્ચે રહેલા વિરોધને સબળતાથી રજૂ કરવા માટે પ્રથમ પુરુષની કથન પદ્ધતિ અપનાવે છે, એટલું જ નહીં આખી વાત સોળ વર્ષના એક કિશોરના પાત્ર દ્વારા આપણી પાસે આવે છે.

આ વાર્તાનો નાયક જીવનને બહુ જ સ્વાભાવિકતાથી જુએ છે. તેનું વિશ્વ આદિમ વાસનાઓનું વિશ્વ છે. આ વાસનાનું સર્વોત્તમ પ્રતીક વાર્તામાં આવતા ઘોડા પૂરું પાડે છે. આ આદિમ વાસના જ આ કિશોરને પોતાના ઘેરથી ભાગી જઈને દૂર પૂર્વના ઘોડદોડનાં મેદાનો સુધી લઈ જાય છે. એટલા જ માટે વાર્તામાં અવારનવાર સુવાસગોચર કલ્પનોનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. વાર્તાના આરંભમાં જ કઢાઈમાં સાંતળવામાં આવતી મરચી, શક્કરિયા, પાઉંની વાસનાં, ઘોડાની વાસથી તરતર થઈ ગયેલી હવાનાં ચિત્રો આવે છે. આવી વાસથી બહેકી જઈને જ પાછળથી આ કિશોર કહી નાખે છે – 'ત્યાં કોઢમાં હબસીઓ હાહાહીહી કરે, અને કુક્કરનું માંસ તળાતું હોય, તળાતું માંસ અને બહાર પીવાતી ચલમોની જે વાસ આવે એવી તો કશાનીય ન આવે. એ તમને બહેકાવી મૂકે.' આ સૃષ્ટિ તેના ચિત્તને એટલી બધી અસર કરે છે કે તેને

થાય છે – 'હું હબસી હોત તો કેવું સારું,' પરંતુ તરત જ ઉમેરે છે – 'આમ કહેવું મૂર્ખાઈભર્યું કહેવાય.' આ વાક્યથી સ્પષ્ટ થાય છે કે હબસીઓ પ્રત્યે કૂણો ભાવ ધરાવતો આ કિશોર સમાજમાં હબસીઓ કરતાં ગોરાઓના ઊંચા સ્થાનથી પરિચિત તો છે જ. તેને સહાનુભૂતિ ગોરાઓ પ્રત્યે નથી. હબસીઓ મુક્ત મને વાતો કરી શકે છે, હસી શકે છે, ગોરાઓની જેમ કોઈની ચાડી ખાતા નથી. ગોરો તો ભદ્ર સમાજના કૃતક શિષ્ટાચારનું મહોરું જ છે. તો વાર્તાના અન્તે વેશ્યાઓના આવાસમાં ગોરાઓ જઈ ચઢે તેનો ઉલ્લેખ કરતી વખતે પણ ઝનૂનથી તે કહે છે – 'આવી જગ્યાએ કોઈ હબસી પણ ન જાય.'

અહીં આપણે એ પણ જોઈ શકીએ છીએ કે એન્ડરસન ગોરા કાળાના નિમિત્તે કશા પ્રચારવેડાનું તત્ત્વ વાર્તામાં આણવા માગતા નથી. ગોરાકાળાનો પ્રશ્ન સમાજશાસ્ત્રીય રીતે ચર્ચાયો નથી. ભદ્ર સમાજ પ્રત્યેના તિરસ્કારથી પ્રેરાઈને જ કિશોરના પાત્ર દ્વારા આ બધા ઉલ્લેખો થવા પામ્યા છે. આગળ જોઈ ગયા તે પ્રમાણે આદિમ વાસનાઓ પ્રત્યે આકર્ષાયેલો એક કિશોર સ્વાભાવિક રીતે જ સમાજનાં સ્થાપિત મૂલ્યોને અચરજથી જુએ છે. તે પોતે આખી વાર્તા જુદા જ કારણસર કહી રહ્યો છે. એટલે જ તે કહે છે: 'માલગાડીઓ પર મુસાફરી કરીને અમને કેટલી મુશ્કેલીઓ પડી તે બધી વાત હું તમને નહિ કહું.' તેની આસપાસનું જીવન તેના ચિત્તમાં કેટલાક પ્રશ્નો જગાડે છે, એ પ્રશ્નોના ઉકેલ તેને મળતા નથી. આપણા જગતમાં દેખાતી કેટલીક વિસંવાદિતાઓનાં મૂળમાં રહેલાં કારણો જાણવા માગે છે. ટૂંકમાં, માનવજીવનમાં રહેલી કુત્સિતતાનું અભિજ્ઞાન આ વાર્તાનો વિષય નથી. કારણ કે તેનું અભિજ્ઞાન તો આ કિશોરને છે જ. જુગારીઓ સામે ભદ્ર વર્ગની નારાજગીનાં કારણો તે જાણે છે, વેશ્યા જેવા અનિષ્ટને પણ તે સ્વીકારે છે, તે પોતે સીધીસાદી રીતે વિચાર કરવા માગે છે, 'જુગારી બનવા' માગતો નથી, પરંતુ સાથે સાથે આ ભદ્ર લોકો દ્વારા અપાતી શિખામણને, જીવન વિશેના રૂઢ ખ્યાલોને અને ઘોડાઓ સાથે કેટલો સમ્બન્ધ છે તેની તેને ખબર પડતી નથી. આ જગતમાં જોવા મળતા અનિષ્ટને આપણે જીવનનાં અન્ય મૂલ્યો સાથે શા માટે સાંકળ્યું તે જાણવા માટે આ કિશોર આખી વાત રજૂ કરી રહ્યો છે.

આ કિશોરને મન જગતમાં ઉત્તમોત્તમ જો કશું હોય તો તે ઘોડા. 'જો ઉત્તમોત્તમ ઘોડાઓ પાછળ તમે ક્યારે ય ગાંડા ન બન્યા હો તો તેનું કારણ એ કે

એવા ઘોડાઓથી ઉભરાતા વિસ્તારો તમે કદી જોયા નહીં હોય. એ ઘોડા સુંદર હોય છે. ઘોડદોડના કેટલાક સુંદર, સ્વચ્છ, પાણીદાર, વફાદાર ઘોડાઓની તોલે કશું જ નહીં આવે.' ઘોડાઓના આ વર્ણનની પડછે છેલ્લા દૃશ્યમાં જોવા મળતી સ્ત્રીઓનાં વર્ણનો મૂકવામાં આવ્યાં છે અને એ રીતે આ બંને સૃષ્ટિ વચ્ચે રહેલી વિસંવાદિતા ઉઘાડી પાડવામાં આ વર્ણન મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે.

ઘોડદોડના મેદાનની વાત તો આ કિશોર બહુ જલદી પૂરી કરી નાખે છે. તે બીજા મિત્રો સાથે પાછો ઘેર પહોંચી જાય છે. હવે અહીં આગળ એક રીતે જોવા જાઓ તો આ કિશોર અને તેના મિત્રોની સંયુક્ત સાહસકથા પૂરી થઈ ગઈ. પરંતુ ઘોડદોડના મેદાનમાં બીજું પણ કશું બન્યું હતું; તે ઘટનામાં માત્ર આ કિશોર જ સંડોવાયેલો હતો. એ ઘટનાએ જ તેના હૃદયને ખળભળાવી નાખ્યું, તેને જ કારણે આ કિશોરનો જીવન પ્રત્યેનો દૃષ્ટિકોણ સમૂળગો બદલાઈ જાય છે. પરાકાષ્ઠારૂપ ઘટના યોજતા પહેલાં બીજી એક ઘટનાનું વર્ણન કરવામાં આવ્યું છે. ઘોડદોડ શરૂ થાય છે તે પહેલાં બનતી ઘટના ત્યાર પછીની ઘટનાના પુરોગામી બની રહે છે, બંને ઘટનાઓમાં રહેલી વિસંવાદિતા નાટ્યાત્મક રીતે પ્રગટ થઈ શકી છે.

ઘોડદોડ શરૂ થતાં પહેલાં આ કિશોર મિડલસ્ટ્રાઈડ અને સનસ્ટ્રીક નામના ઘોડાઓ પાસે જઈને ઊભો રહે છે. મિડલસ્ટ્રાઈડ 'લાંબો, વિચિત્ર દેખાવ'નો છે. વળી તે ખસી કરેલો ઘોડો છે. તેની દોડ પાછળથી ઝડપી બને છે. આદિમ વાસનાઓ પ્રત્યે અદમ્ય આકર્ષણ ધરાવતા આ કિશોરને મન વન્ધ્યતાના પ્રતીક રૂપ મિડલસ્ટ્રાઈડમાં કશો રસ નથી. તેની સમગ્ર ચેતના સનસ્ટ્રીક નામના સદાય થનગનતા ઘોડા પર કેન્દ્રિત થાય છે. તેને માટે આ પાત્રના મોઢે એક ઉપમા પ્રયોજવામાં આવી છે. 'તમારા મનમાં રમતી પણ દેખા ન દેતી છોકરીના જેવો છે.' આ ઉપમાથી આ ઘોડો સ્ત્રૈણ બની જતો નથી. પણ ''ખડતલ' અને 'સુંદર' સનસ્ટ્રીક ઉદ્દામ પૌરુષના પ્રતીકની સાથે સાથે આપણા સ્વપ્નિલ અને આદર્શ જગતનું પણ પ્રતીક બને છે. 'જેનું માથું જુઓ તો ચૂમવાનું મન થાય' એવા ઘોડાને કેળવનાર જેરી ટિલ્ફોર્ડ નામના સાઈસ પ્રત્યે પણ આ કિશોરને એટલું જ આકર્ષણ જાગે છે. આ ઘોડાને માટે બીજી પણ એક ઉપમા વાપરવામાં આવી છે તે પણ એટલી જ સમર્થ છે. 'નાયગરાના ધોધ આગળ નદીનાં પાણી નીચે પડે તે પહેલાં જેવાં હોય છે તેના જેવો તે હતો.'

હવે ધીરે ધીરે તેનું ધ્યાન જેરી ટિલ્ફોર્ડ પર કેન્દ્રિત થાય છે. 'મેં ઊંચે જોયું અને પછી તેણે અને મેં એકબીજાની સામે જોયું. મને કશુંક થયું. હું ઘોડાને જેટલો ચાહતો હતો એટલો જ તે માણસને પણ ચાહતો હતો એમ મને લાગે છે. કારણ કે હું જાણતો જે હતો તે એ પણ જાણતો હતો. મને જાણે એમ જ લાગ્યું કે જગતમાં મારા, એના અને આ ઘોડા સિવાય બીજું કશું છે જ નહી... તે બપોરે તે મને એ મારા બાપા કરતાં ય વધારે વહાલો લાગ્યો હતો.' આટલું ઓછું હોય તેમ તે તરત જ ઉમેરે છે–'તેને વિશે એ રીતે વિચાર કરવા જતાં હું ઘોડાઓને તો લગભગ ભૂલી જ ગયો.' પાછળથી છેલ્લા દૃશ્યમાં જ્યારે તે જેરી ટિલ્ફોર્ડની પાછળ પાછળ જાય છે ત્યારે પણ આ કિશોર કબૂલી લે છે–'તમે સાવ નાના બાળક હો અને એવા સંજોગોમાં રાતે તમારા બાપાને જોવા માટે આતુર બની જાઓ એવી જ રીતે હું જેરીને જોવા માટે તલસતો હતો.' કોઈ પણ માણસ માટે અત્યાર સુધી આવી લાગણી આ કિશોરને થઈ ન હતી. એટલે આ કિશોરની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો પશુઓમાં સનસ્ટ્રીક અને માનવીઓમાં જેરી ટિલ્ફોર્ડ આદર્શરૂપ બની જાય છે.'

આ લાગણીને લીધે જ આ કિશોર જેરી ટિલ્ફોર્ડનું સાન્નિધ્ય ઝંખે છે, આ વખતે આજુબાજુના રસ્તા, મેદાનનું કરેલું વર્ણન બહુ સૂચક બની રહે છે. સરગોટાના ઘાસના મેદાનની સુંદરતા આજુબાજુના ઝાડને કારણે વધુ મહોરી ઊઠે છે. પણ મેદાનથી દૂર સડકને છેડે જોવા મળતા ખખડધજ મકાનની કુત્સિતતા આ કિશોરને ખૂંચે છે. આદિમ વાસનાઓનું પ્રતીક અહીં ઘોડદોડનું મેદાન બની જાય છે, પણ તેના વિરોધમાં જોવા મળતું ખખડધજ મકાન આપણા જીવનની કુત્સિતતાનું, આપણા મૂલ્યોના ભંગારનું, પ્રતીક બની રહે છે. જ્યાં પ્રકૃતિગત ઉદ્દામ આવેગો છે ત્યાં બધું જ સુંદર, ઉમદા છે. પણ જ્યાં નગર છે, ભદ્ર સમાજ છે ત્યાં બધું જ અસુંદર છે.

છેલ્લા દૃશ્યમાં આ ખખડધજ મકાનની વાત આવે છે. જેરી અને બીજા ગોરાઓ આ મકાનમાં જઈ પહોંચ્યા છે. આગલા દૃશ્યમાં પણ વાડ હતી અને અહીં પણ વાડ છે. આગલા દૃશ્યમાં આ કિશોરે જગતભરના ઉત્તમોત્તમ અને નિષ્કલંક સૌન્દર્યના પ્રતીક રૂપ સનસ્ટ્રીકને જોયો હતો અને અહીં આગળ 'ગંદી, હલકી, જેમની નજીક રહેવું પણ ન ગમે એવી સ્ત્રીઓ હતી.' આ બે દૃશ્યોમાં રહેલી સમાન્તરતા બહુ જ સ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકાય છે અને આ સમાન્તરતા જ બન્ને દૃશ્યોમાં રહેલા વિરોધાભાસને વધારે કરુણ અને

વેધક બનાવી આપે છે. આ બધી સ્ત્રીઓમાં માત્ર એક જ સ્ત્રી મિડલસ્ટ્રાઇડને મળતી આવતી હતી. આ સ્ત્રીને મિડલસ્ટ્રાઇડ સાથે સરખાવવાથી એ સ્ત્રીના પ્રેમમાં રહેલી વન્ધ્યતા પણ પ્રગટ થઇ જાય છે. પણ એનું વર્ણન જોઇશું તો ઘોડાઓના વર્ણનથી તે ઘણી બધી રીતે જુદી તરી આવે છે. 'એના જેવી સ્વચ્છ ન હતી, તેનું મોં સખત અને ગંદું હતું.' એક બાજુએ સ્વચ્છ, જાતવાન પાણીદાર ઘોડાઓની સૃષ્ટિ, બીજી બાજુ આ વેશ્યાઓની સૃષ્ટિ. 'તદ્દન ગંદું દૃશ્ય.'

અહીં આખી જગા 'ગંધાતી હતી,' જ્યારે ઘોડદોડનાં મેદાનો પરની હવા મગજને તરબતર કરી નાખે એ પ્રકારની હતી. આ ખરાબ મકાનમાં જેરી ટિલ્ફોર્ડને શેખી મારતો કિશોર સાંભળે છે. આ શેખીની સાથે સનસ્ટ્રીકનું વર્ણન સરખાવો – 'તે શેખી મારતો ન હતો, નખરાં કરતો ન હતો, કશી ધમાલ કરતો ન હતો, માત્ર રાહ જોઇ રહ્યો હતો.' પશુજગતમાં આદિમ વાસના હતી, એ વાસનામાં નરી સરલતા હતી, જીવનની સ્વાભાવિક વૃત્તિ હતી. જ્યારે જેરી ટિલ્ફોર્ડ જેવાના જગતમાં નરી કૃત્રિમતા હતી, કૃતક સભ્યતાનું ભ્રામક આવરણ પણ હતું.

છેલ્લા દૃશ્યનું આલેખન બહુ જ વ્યંગાત્મક રીતે અને સંયમથી કરવામાં આવ્યું છે, આગલા દૃશ્યમાં આ કિશોર અને જેરી ટિલ્ફોર્ડની વચ્ચે સનસ્ટ્રીક હતો. અહીં આગળ આ બંનેની વચ્ચે ગંદી દેખાતી વેશ્યા ઊભી છે. સનસ્ટ્રીકને જોઇને જેવી રીતે જેરીની આંખોમાં ચમક આવી હતી તેવી જ રીતે આ વેશ્યાને જોઇને પણ તેની આંખમાં ચમક આવી. આ વાર્તાની સમસ્યા અહીં જ રહેલી છે. જેરીને જોઇને આ કિશોરના મનમાં તિરસ્કાર વ્યાપી જાય છે, છેલ્લે જ્યારે જેરી એ ગંદી સ્ત્રીને ચૂમે છે ત્યારે તો તે કિશોર ત્યાંથી નાસી જાય છે. આ ચુમ્બનની સાથે સનસ્ટ્રીક માટે આ કિશોરે કરેલો ઉલ્લેખ – 'તમે એને જુઓ તો તેનું માથું ચૂમવાનું મન થાય.' સરખાવવા જેવો છે. જેરી ટિલ્ફોર્ડ પ્રત્યેનો આ કિશોરનો અદ્‌ભુત ભક્તિભાવ તરત જ ઓસરી ગયો. જગતમાં આટલી બધી આત્મીયતાની લાગણી ન અનુભવનાર, સગા બાપ કરતાં પણ તેના પ્રત્યે વધુ આત્મીયતા જોનાર આ કિશોરને મન આ વ્યક્તિ તરત જ તિરસ્કારને પાત્ર બની ગઇ. આગલી ક્ષણે આટલી બધી નિકટ આવી જનાર વ્યક્તિ બીજી ક્ષણે આટલી બધી દૂર સરી જાય એ ઘટનામાં રહેલી કરુણા અત્યન્ત સામર્થ્યપૂર્વક અહીં રજૂ થઇ છે.

આ કિશોરના મનોજગતમાં અને આપણા વાસ્તવિક જગતમાં રહેલો ભેદ પ્રથમ પુરુષ કથનપદ્ધતિને કારણે વધુ વ્યંગાત્મક રીતે પ્રગટ થઈ શક્યો છે. જગતમાં જે અનિષ્ટ છે તેના પ્રથમ પરિચયની આ વાર્તા નથી. કારણ કે તેનો પરિચય તો આ કિશોરને છે જ. સમાજના પરંપરાગત મૂલ્યોનો પ્રભાવ કિશોરના ચિત્ત ઉપર પણ પડેલો છે એટલે જ તે સારો માણસ બનવા માગે છે. અહીં જો કે માનવજીવનની બીજી કરુણા પણ વ્યંગાત્મક રીતે પ્રગટ થઈ ઊઠી છે. પરંપરાગત મૂલ્યો સામે અણગમો ધરાવનાર આ કિશોર પણ છેવટે તો માનવ વિશેની પરંપરાગત વિભાવના જ સ્વીકારી લે છે. છેલ્લે, આ વાર્તાની સમસ્યા કંઈકઅંશે વધારે સ્પષ્ટ બની જાય છે – 'પણ હવે બધું બદલાઈ ગયું છે. મેદાન પર હવા હવે એવી સારી વાસ રેલાવતી નથી, જેરી ટિલ્ફોર્ડ જેવો માણસ પોતે શું કરે છે તે જાણે છે......એણે એવું શા માટે કર્યું એનો વિચાર હું કર્યા કરું છું, એને કારણે ઘોડા જોવાની મજા, વસ્તુઓની વાસ લેવાની મજા, હબસીઓને હસતા સાંભળવાની મજા – બધી મજા મરી ગઈ છે.'

માનવચિત્તમાં સદ્–અસદ્‌નું દ્વન્દ્વ હોય છે એ વાસ્તવિકતા જ આ કિશોરને જિરવવી અઘરી થઈ પડે છે એટલું જ નહીં, માનવી પશુ કરતાં પણ ઊંચી કક્ષાનો છે એવું તીવ્ર ભાન આ કિશોરને જે નિર્ભ્રાન્તિ કરાવી આપે છે તે એને માટે ખૂબ જ કરુણ બની રહે છે. સનસ્ટ્રીક જેવા ઘોડાને ચૂમનાર વ્યક્તિ એ જ દિવસે આવી ગંદી વેશ્યાને ચૂમે એ હકીકત જ અસહ્ય છે. વળી જેરી ટિલ્ફોર્ડ માટે વધારે તિરસ્કાર આ કિશોરને એટલા માટે આવ્યો કે 'જેરી ટિલ્ફોર્ડ જેવો માણસ પોતે શું કરે છે તે જાણે છે.' પશુના કાર્ય પાછળ વૃત્તિ રહેલી છે, મનુષ્યના કાર્યની પાછળ ઇચ્છાશક્તિ રહેલાં છે અને છતાં આવા જ મનુષ્યના હાથે કુત્સિત કાર્ય થાય છે. આવી ઘટનાના સાક્ષી બનવા બદલ આ કિશોર પોતાની જાત પર ફિટકાર વરસાવે છે. અહીં આગળ પ્રથમ પુરુષની કથનપદ્ધતિની ટેકનિકની સફળતા જોઈ શકાય છે. કારણ કે આપણી દૃષ્ટિએ જોવા જઈએ તો જેરી ટિલ્ફોર્ડનું કાર્ય એટલું બધું ઘૃણાસ્પદ નથી. માનવની પ્રતિભા બહુમુખી હોય, પણ જગતની સંકુલતાનો પૂરેપૂરો તાગ હજુ જેને આવ્યો નથી એવા કિશોરની દૃષ્ટિએથી જોતાં આ ઘટના સૌન્દર્યનું અપમાન જ લેખાય. માનવજીવનમાં રહેલી આ કુત્સિતતા કિશોરના સ્વપ્નિલ જગતને મિથ્યા બનાવી આપે છે. હવે પછીથી આ કિશોરના જીવનમાં ઉત્તમોત્તમ સૌન્દર્ય પ્રત્યે એવો ભાવ કદી પણ જાગ્રત થવાનો નથી તેની આપણને પ્રતીતિ થઈ જાય છે,

'નવ્ય વિવેચન'ની ભૂમિકા

પ્રમોદકુમાર પટેલ

૧

છેલ્લા ત્રણચાર દાયકાઓના પાશ્ચાત્ય વિવેચનમાં 'નવ્ય વિવેચન' (New Criticism) નામે એક સંજ્ઞા વ્યાપક પ્રચારમાં આવી દેખાય છે. સામાન્ય રીતે એ સંજ્ઞાથી અમેરિકામાં ૧૯૨૦ પછી ચારેક દાયકાઓ સુધી જે એક વિવેચનની હિલચાલ ચાલી તેનો નિર્દેશ થાય છે. પણ એ એક blanket term બની ગઈ દેખાય છે. પ્રસ્તુત સમયગાળાની વિશાળ વિવેચનપ્રવૃત્તિને એ આવરી લે એ રીતે એનો વારંવાર ઉપયોગ થતો રહ્યો છે. જો કે આ વિશે જેઓ ચોકસાઈથી વિચારવા માગે છે તેઓ ત્યાંના એક નાનકડા જૂથની વિવેચનપ્રવૃત્તિને જ 'નવ્ય વિવેચન' તરીકે ઓળખાવે છે. જહોન ક્રો રેન્સમ, એલન ટેઈટ, બ્લેકમર, વિલિયમ એમ્પસન, ક્લિન્થ બ્રુક્સ, કેનેથ બર્ક, રોબર્ટ પેન વોરેન, યાવર વિન્ટર્સ, ડેવિડ ડેઈચ્યાઝ, ડબ્લ્યૂ. કે. વિમ્સોત (જુ), સ્ટીફન સ્પેન્ડર, નોર્મન ફ્રોઈસ્ટર, અને એડમંડ વિલ્સન જેવા અનેક અગ્રણી વિવેચકોની વિવેચનપ્રવૃત્તિ આ હિલચાલ સાથે સંકળાયેલી છે. પણ એમાં જહોન ક્રો રેન્સમ, એલન ટેઈટ અને ક્લિન્થ બ્રુક્સ આ હિલચાલના મુખ્ય પ્રણેતા બન્યા છે. 'નવ્ય વિવેચન' સંજ્ઞા આમ તો આ સદીને આરંભે જુદા અર્થમાં પ્રયોજાઈ હતી. પણ 'નવ્ય વિવેચન'ના પુરસ્કર્તાઓએ તેને આગવો અર્થ આપ્યો. ૧૯૪૧માં રેન્સમે પોતાના એક વિવેચનગ્રંથને 'New Criticism' એવું શીર્ષક આપ્યું. અને જે નવ્ય વિવેચનદૃષ્ટિનો પોતે પુરસ્કાર કરવા ઇચ્છતા હતા તેની જાણે કે વિધિસરની જાહેરાત કરી. પછીથી 'નવ્ય વિવેચન' માટે 'વિશ્લેષણાત્મક વિવેચન', 'રસલક્ષી વિવેચન,' 'આકૃતિલક્ષી વિવેચન,' 'ઍન્ટોલોજિકલ વિવેચન' જેવી સંજ્ઞાઓ પણ યોજાયેલી છે.

'નવ્ય વિવેચન'ની પ્રવૃત્તિ એ આધુનિક પાશ્ચાત્ય વિવેચનની એક અસાધારણ ઘટના રહી છે. એમાં ઉપરોક્ત અમેરિકન વિવેચકોનો કૃતિવિવેચન પરત્વે એક વિશિષ્ટ અભિગમ સૂચવાય છે. જો કે સાહિત્યનું સ્વરૂપ, સાહિત્યકૃતિનો 'અર્થ' કે એની કેટલીક બાબતોમાં એ વિવેચકોમાં કેટલોક સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિભેદ જોવા મળશે પણ કૃતિવિવેચનની તેમની ભૂમિકામાં ઘણી સમાનતા રહી છે અને તે મહત્ત્વની બાબત બને છે. હકીકતમાં આ સદીના આરંભ સુધી કૃતિવિવેચનની બાબતમાં જે પદ્ધતિઓ અને અભિગમો સ્વીકારાયા હતા તેના 'નવ્ય વિવેચન'માં

અસ્વીકાર કરવામાં આવ્યો. પરંપરાથી કૃતિવિવેચનની જે પદ્ધતિઓ અને અભિગમોની પ્રતિષ્ઠા થઈ હતી તેમાં વિવેચ્ય કૃતિને એના ઐતિહાસિક (વ્યાપક અર્થમાં કૃતિનો ઐતિહાસિક સામાજિક ધાર્મિક કે સાંસ્કૃતિક સંદર્ભ) મનોવૈજ્ઞાનિક (કર્તાનું મનોવિશ્વ. કૃતિજન્મના કારણભૂત માનસિક વિચારવલણો ઇત્યાદિ અને સાહિત્યિક પરંપરાઓના સંદર્ભમાં કૃતિને અવલોકવાની પ્રવૃત્તિ થતી. એક બાજુ સાહિત્યકૃતિના સર્જકનો પ્રસ્તુત કૃતિ પાછળ ઇરાદો (intention) હતો તે વાત પણ લક્ષમાં આવતી, બીજી બાજુ એ કૃતિ ભાવકના ચિત્તમાં કેવા લાગણીજન્ય પ્રતિભાવો પાડે છે તેનો પણ વિસ્તારથી વિચાર કરવામાં આવતો, પણ આત્યંતિક રૂપમાં આ અભિગમ સાહિત્યકૃતિને કેવળ એના ઐતિહાસિક સાંસ્કૃતિક કે મનોવૈજ્ઞાનિક કારણોની નીપજ ગણીને ચાલતો હતો. સાહિત્યકૃતિમાં જે કંઈ વિશેષ રહસ્ય કે રમણીયતા પ્રગટ થાય છે તે તેનાં બાહ્ય ઉત્પત્તિકારણોથી સમજાવી શકાય એવી ગેરસમજને એમાં અવકાશ મળી ગયો હતો. બીજી રીતે કહીએ તો કૃતિનું જે હાર્દ છે તેને કૃતિની બહારના સંયોગો સ્પષ્ટ કરીને સમજાવી શકાય એવું એમાં ગૃહીત રહ્યું હતું. આ પરંપરાગત વિવેચનની સામે 'નવ્ય વિવેચને' સાહિત્યકૃતિની એક કળાકૃતિ લેખે પ્રાણપ્રતિષ્ઠા કરી. સાહિત્યનું જે કંઈ રહસ્ય છે, એમાં જે કંઈ મૂલ્ય પ્રગટ થાય છે, તેનો ખરો સ્રોત સાહિત્યની કૃતિ સ્વયં છે. દરેક સાચી સાહિત્યકૃતિ પોતાને માટે અને પોતાની રીતે અસ્તિત્વમાં આવી હોય છે. એ સ્વયં એક સ્વતંત્ર સ્વાયત્ત અને સ્વયંપૂર્ણ વિશ્વ છે, એને એનું આગવું તંત્ર અને આગવું તર્કસૂત્ર સંભવે છે. દરેક કૃતિ જે રીતે સજીવ એકતા (organic unity) અને અખિલાઈ (wholeness) ધરાવે છે તેમાંથી જ તેનું વિશિષ્ટ મૂલ્ય નિષ્પન્ન થાય છે, સાહિત્યની કૃતિ હકીકતમાં શબ્દની રચના (verbal construct, verbal structure કે verbal creation) માત્ર છે. અને શબ્દની સૃષ્ટિ તરીકે એને એની આગવી વસ્તુપરક સત્તા છે, એને એનું ontological being છે. આર્કિબાલ્ડ મેકલીશે કહ્યું હતું: 'A poem should not mean but be.' એ વિચાર 'નવ્ય વિવેચન'ની ભૂમિકામાં પડ્યો દેખાશે. આ રીતે આ 'નવ્ય વિવેચન' પાછળ સૌંદર્યશાસ્ત્રની આગવી ભૂમિકા અને આગવા પ્રશ્નો રહ્યા છે એમ પણ જોઈ શકાશે.

અમેરિકન નવ્ય વિવેચકોની આ પ્રવૃત્તિ કંઈ આકસ્મિક ઘટના નથી. પાશ્ચાત્ય વિવેચનમાં આજે જેને 'વિવેચનની પુનર્જાગૃતિ' (Renaissance of

criticism) કહે છે એ વલણની વિવેચનપ્રવૃત્તિનો જ એ વિશેષ આવિર્ભાવ છે. ટેઈટ, રેન્સમ, ટેની, બ્રુક્સ અને વિમ્સાટ જેવા વિવેચકોએ સાહિત્યકૃતિ વિશે જે વિચારણાઓ કરી તેની પૂર્વે આ વલણની ભૂમિકા તૈયાર થઈ રહી હતી, એ પણ ટી. એસ. એલિયટ અને આઈ. એ. રિચાર્ડ્ઝ જેવા વધુ જ પણ સબળ પ્રતિભાવાળા વિવેચકોનાં વિવેચન. તે 'નવ્ય વિવેચન'ને માટે જ પ્રેરણારૂપ બની રહ્યાં છે. 'Tradition and the Individual Talent' નામે પ્રસિદ્ધ લેખમાં એલિયટે કહ્યું હતું : Honest criticism and sensitive appreciation are directed not upon the poet but upon the poetry. એલિયટનો આ વિચાર નવ્ય વિવેચકોને અત્યંત પુરસ્કારપાત્ર બન્યો હોય એ સહજ છે. એ જ રીતે રિચાર્ડ્ઝના કાવ્યસ્વરૂપ, કવિતાનો 'અર્થ' અને કવિતાની ભાષા વિશેના અનેક ખ્યાલો પ્રેરક બન્યા જણાશે.

૨

'નવ્ય વિવેચન'માં કલાકૃતિ લેખે સાહિત્યકૃતિની આગવી સત્તાનો સ્વીકાર થયો. તેમને મતે જ સાહિત્યકૃતિ સ્વયં એક સજીવ સાવયવ છે એ મુદ્દા પર અસાધારણ ભાર મુકાયો. એક કથા તરીકે, એક નાટક તરીકે કવિનું કાર્ય માનવ અનુભવને એની સર્વ સંકુલતા અને અખિલાઈ સમેત મૂર્તરૂપ આપવાનું છે. અર્થાત્, દરેક સમર્થ કલાકૃતિ એક જીવંત પ્રતીક બની રહે છે. કૃતિની સાવયવતા (organicity) અને મૂર્તતા (concreteness) પર નવ્ય વિવેચકોએ સતત ભાર મૂક્યો તે નોંધપાત્ર બાબત છે. કલાકૃતિ માટે આથી living symbol, verbal icon કે concrete universal જેવા શબ્દો યોજાયા. કૃતિમાં કોઈ પણ એક ઘટકનું શબ્દ, કલ્પન, પ્રતીક, અલંકાર કોઈ પણનું નિજી સ્વાયત્ત મૂલ્ય હોતું નથી. સમગ્રના સંદર્ભમાં જ એને એનું મૂલ્ય સાંપડે છે. કૃતિની [illegible] એની અખિલાઈ અને સમગ્રતા પર નવ્ય વિવેચકોની નજર વિશેષ મંડાયેલી દેખાય છે. એમ કહી શકાય કે સાહિત્યકૃતિને એની સમગ્ર સંકુલતા અને બહુઅર્થતા સમેત મૂર્ત ઘન આકારવાળી પદાર્થ રૂપે જોવાનો એ અભિગમ છે.

આ પ્રકારના અભિગમમાં સ્વાભાવિક રીતે જ કૃતિની 'આકૃતિ' (form) કે 'સંરચના' (structure)નો પ્રશ્ન કેન્દ્રમાં આવ્યો છે. નવ્ય કે આધુનિક વિવેચનમાં સાહિત્યની 'આકૃતિ' વિ. સંપ્રત્યયનો ઘણો વિચાર થયો અને અનેકવિધ

ભૂમિકાએથી 'આકૃતિ'ની વ્યાખ્યા વિચારણા કરવાના પ્રયત્નો જારી રહ્યા. પણ તેથી 'આકૃતિ'ની સંજ્ઞા વધુ ને વધુ ગૂંચવાતી રહી, આજે હવે એમ સ્વીકારાવા લાગ્યું છે કે આકૃતિ વિ. અંતસ્તત્ત્વના વિવાદની ભૂમિકા જ ખોટી છે. એક એક પક્ષે શબ્દ સંયોજન શૈલી નિરૂપણ રીતિ અને બીજે પક્ષે લેખકના વિચાર સંદેશ કે વક્તવ્ય એવા ભેદો જ નકામા છે. પ્રશ્ન તો કવિકર્મનો છે, કાચી સામગ્રીમાંથી કળામાં રૂપાન્તર કરવાની પ્રક્રિયાનો છે. એટલે આજે 'આકૃતિ' (form)ના રૂઢ ખ્યાલની અવગણના કરવામાં આવે છે.

'નવ્ય વિવેચકો'એ આ વિવાદાસ્પદ ખ્યાલને બાજુએ રાખી કૃતિના 'સંદર્ભ' (context) કે તેની 'સંરચના' (structure)નો વિશિષ્ટ ખ્યાલ કેન્દ્રમાં આણ્યો. રૂઢ 'આકૃતિ'ના ખ્યાલથી સાહિત્યવિચારણામાં જે બિનજરૂરી મુશ્કેલીઓ અને મર્યાદાઓ ઊભી થઈ હતી તેને ઓળંગી જવાનો એ એક સંગીન પ્રયત્ન રહ્યો છે. આ 'સંદર્ભ' કે 'સંરચના'નો ખ્યાલ 'આકૃતિ'ના પ્રચલિત ખ્યાલનું સંશુદ્ધીકરણ છે એમ પણ કહી શકાય. અથવા 'સંદર્ભ' કે 'સંરચના'નો ખ્યાલ 'આકૃતિ'નું એક સ્થિર પણ તેથી અનેકગણું નક્કર રૂપ સૂચવે છે. સાહિત્ય-કૃતિના હાર્દસા 'આકૃતિ' કરતાં એ ઘણી ઊંડાઈ સુધી ઊતરે છે. અલબત્ત, કૃતિની એકતા અખિલાઈ અને સમગ્રતાના ખ્યાલો 'નવ્ય વિવેચન' પૂર્વે નહોતા ચર્ચાયા એમ નહિ: વિવેચનપ્રવૃત્તિના આરંભકાળે ઓછાવત્તા સ્ફુટ રૂપમાં એ વિશેના ખ્યાલો રજૂ થયા હતા જ. પણ 'નવ્ય વિવેચન'માં એને આગળ ક્યારેય નહોતી મળી તેવી મહત્તા પ્રાપ્ત થઈ.

આ સાથે 'નવ્ય વિવેચને' 'સંદર્ભ' કે 'સંરચના'ના પ્રશ્નોને ભાષાકીય સ્તરેથી તપાસવાનું વલણ કેળવ્યું તેથી સાહિત્યનું જ્ઞાન વિ. વિજ્ઞાનનું સત્ય, સાહિત્યની ભાષા, વિ. વિજ્ઞાનની ભાષા વિચાર વિ. કલ્પન, જેવા પ્રશ્નોય સંકળાતા રહ્યા. બલકે, 'સંદર્ભ' કે 'સંરચના'ના ખ્યાલને નવ્ય વિવેચકોએ જે રીતે ભાષાની કક્ષા(axis)એથી વિકસાવવાના પ્રયત્નો કર્યા, તેથી તેમની કાવ્યચર્ચાની ભૂમિકા જ બદલાઈ જતી લાગશે. 'નવ્ય વિવેચકો'ની કાવ્યવિચારણાઓમાં વળી જે કંઈ દૃષ્ટિભેદ રહ્યો છે તે આ ભૂમિકાએ એકદમ છતો થઈ જાય છે.

કૃતિ-વિવેચન પરત્વેના અભિગમમાં આ નવ્ય વિવેચકોનો દૃષ્ટિકોણ પરંપરાગત વિવેચનથી તરત જુદો પડી જતો દેખાય છે. સાહિત્યકૃતિની સ્વતંત્ર, સ્વાયત્ત અને આત્મનિર્ભર એવી વાસ્તવિકતા સ્વીકાર્યા પછી એ વિવેચકો કૃતિને

સર્વથા નિરપેક્ષ રૂપમાં જોવાનો આગ્રહ બતાવે છે. ક્લિન્થ બ્રુકસ પોતાના પ્રસિદ્ધ ગ્રંથ 'The Well Wrought Urn'ની પ્રથમ આવૃત્તિની પ્રસ્તાવનામાં લખે છે: 'If literary history has not been emphasized in the pages that follow, it is not because I discount its importance, or I have failed to take it into account. It is rather that I have been anxious to see what residuum if any is left after we have referred the poem to its cultural matrix.' અર્થાત્ સાહિત્યકૃતિને ઘડવામાં ભાગ ભજવતાં ઐતિહાસિક સાંસ્કૃતિક પરિબળોને લક્ષ્ય બહાર રાખ્યા પછીય એમાં જો કંઈ શેષભૂત વસ્તુ (residuum) બાકી રહેતી હોય તો તેને પામવાની આ વાત છે. બીજી રીતે કહીએ તો કૃતિની પોતાની અંદરથી જ – એના પોતાના રસકીય સંદર્ભની અંદર રહીને જ – કૃતિનો મર્મ ઉકેલવાની આ વાત છે. પરંપરાગત વિવેચને કૃતિની ઉત્પત્તિનાં કારણો પર જ વિશેષ ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું હોય તેમાં રસકીય સંદર્ભની બહારના પ્રશ્નો પ્રવેશી જતા. જેમ કે, મિલ્ટનના મહાકાવ્ય 'પેરેડાઈઝ લૉસ્ટ'નું રહસ્ય જાણવું છે તો એ મહાકવિના યુગની સમસ્ત પરિસ્થિતિનો અભ્યાસ કરો, મિલ્ટનનો વિદ્યાભ્યાસ અને તેની મનોસૃષ્ટિનો તાગ લો, સાહિત્યાદિ કળા વિશે તે શું ખ્યાલ ધરાવે છે તે લક્ષમાં લો, તેના સમયની સાંહિત્યિક પરંપરાઓ અને ભાષાકીય પરિસ્થિતિની જાણકારી મેળવો. આ જાતના અભિગમમાં પ્રસ્તુત મહાકાવ્ય એ આ જાતનાં વિવિધ બાહ્ય પરિબળોનું સીધેસીધું પરિણામ હોય, એમ ગૃહીત કરી લેવામાં આવે છે. 'નવ્ય વિવેચકો' કૃતિની બહારનાં આ સર્વ વિધાયક પ્રભાવક બળોનો નિષેધ કરીને ચાલવા માગે છે. તેમની વિવેચન-પદ્ધતિનું સામર્થ્ય અને એની સીમા આ અભિગમમાં રહી છે. એ વિશે આપણે અંતભાગમાં વિચારીશું.

રસપ્રદ મુદ્દો એ છે કે 'નવ્ય વિવેચકો'એ લાંબી કથામૂલક કૃતિઓ કરતાં ટૂંકાં ઊર્મિકાવ્યો પર જ વિશેષ દૃષ્ટિ ઠેરવી છે. કૃતિની 'સંરચના' કે 'સંદર્ભ' વિશે તેઓ જે વ્યાખ્યા વિચારણા કરવા પ્રવૃત્ત થયા છે તે મુખ્યત્વે ટૂંકી રચનાઓને અનુલક્ષતી દેખાય છે. એટલે જ તેમના વિવેચનસિદ્ધાંતોને વ્યાપક સાહિત્ય સૃષ્ટિને લાગુ પાડવા જતાં મુસ્કેલી જન્મે એમ બનવાનું છતાં તેઓ ટૂંકી રચનાઓના હાર્દને શી રીતે ખુલ્લું કરવા ચાહે છે તે પદ્ધતિનું મહત્ત્વ ઓછું આંકવાનું નથી.

દરેક નોંધપાત્ર સાહિત્યકૃતિને તેનું આગવું રચના તંત્ર (organization) હોય છે, તેમ તેને આગવી સંરચના (structure) પ્રાપ્ત થઈ હોય છે. એટલે વિવેચકે તો સાહિત્યના વિવેચનવ્યાપારમાં આ વિશિષ્ટ રચનાતંત્ર કે સંરચનાને તપાસવાની રહે છે. અત્યંત તટસ્થપણે બિનંગત રીતે અને વસ્તુપરક દૃષ્ટિએ આ જાતની તપાસ કરવાની રહે છે. કૃતિમાં જે કંઈ મૂલ્ય નિહિત રહ્યું છે તેની પ્રતીતિ અર્થે સંરચનાનું વર્ણન અને વિશ્લેષણ આવશ્યક છે. નવ્ય નિવેચકોને કૃતિનું 'સ્પષ્ટીકરણ' (explication) એ પ્રવૃત્તિ વિશેષ પ્રિય છે. કૃતિનાં અંગપ્રત્યંગોનું અત્યંત ઝીણવટભર્યું પરીક્ષણ અને વિશ્લેષણ, કેટલીક વાર તો સમગ્ર આકૃતિની અપેક્ષાએ તેની અંતર્ગત રહેલી વિગતોનું સવિશેષ અવલોકન, તેમને ઇષ્ટ છે. અને આવાં અંગપ્રત્યંગોનાં પરીક્ષણમાંથી જ સમગ્ર કૃતિ માટે કશોક નિર્ણય આપી શકાય.

પરંપરાગત વિવેચનમાં સાહિત્યકૃતિને સ્પષ્ટ કરવાના પ્રયત્નોમાં કર્તાના ઈરાદા (intention)ને પણ લક્ષમાં લેવામાં આવતો હતો. પ્રસ્તુત કૃતિની રચના પાછળ એના કર્તા શો ઈરાદો રાખતા હતા કે એ કૃતિમાં ખરેખર શું સિદ્ધ કરવા ચાહતા હતા એ બાબત પણ વિવેચન અર્થે એક મહત્ત્વની કસોટી ત્યારે બની રહેતી. 'નવ્ય વિવેચને' કર્તાના ઈરાદાને પણ લક્ષ બહાર રાખ્યો. વિલિયમ વિમ્સેાત (જુ) અને મોન્રો બિયર્ડસ્લીએ કર્તાના ઈરાદાને લક્ષમાં લેતાં વિવેચનકાર્યમાં ઈરાદાજન્ય દોષ (intentional fallacy) સંભવે છે એમ કહ્યું. તેમની આ મુદ્દાની ચર્ચામાં કેટલુંક પુનઃવિચારણા માગે છે, બીજી બાજુ, રૂઢ વિવેચનપદ્ધતિમાં સાહિત્યકૃતિ ભાવક પર કેવી લાગણીજન્ય અસર પાડે છે તેનો વિચાર કરવામાં આવતો. પ્રભાવવાદી વિવેચકોએ તો કૃતિમાં કયાં કળાતત્ત્વો છે તે પ્રશ્નને બાજુએ રાખી કૃતિ પોતાના ચિત્તમાં કેવી છાપ ઉપસાવે છે તે પર જ બધું ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું. આત્યંતિક રૂપમાં પ્રભાવવાદી વિવેચન કેવળ આત્મલક્ષી ઉદ્ગાર બની જતું હતું. 'નવ્ય વિવેચને' આ 'પ્રભાવવાદી વિવેચન'નો પૂરો વિરોધ કર્યો. આ રીતે આત્મલક્ષી છાપને જ કૃતિનું વિવેચન ગણવાથી તો 'લાગણીજન્ય દોષ' (affective fallacy) જન્મે છે એમ વિમ્સેાત અને બિયર્ડ્સ્લીએ કહ્યું. આ મુદ્દાની તેમની ચર્ચા પણ વિવાદમુક્ત તો નથી.

૩

આરંભમાં નોંધ્યું છે તેમ, 'નવ્ય વિવેચન'માં કૃતિની સજીવ એકતા અખિલાઈ

અને સમગ્રતા પર સૌથી વિશેષ ભાર મૂકવામાં આવ્યો. કાન્ટ અને કોલેરિજ જેવા સૌંદર્યમીમાંસકોની સૌંદર્યમીમાંસામાંથી એને પ્રેરણા અને બળ મળ્યાં જણાય છે. કવિતાના સ્વરૂપનું વર્ણન કરતાં કોલરિજે કહ્યું હતું : 'But if the definition sought for be that of a legitimate poem, I answer, it must be one, the parts of which mutually support and explain each other; all in their proportion harmonizing with, and supporting the purpose and known influences of metrical arrangement.' અહીં કોલરિજ એમ પ્રતિપાદિત કરવા ચાહે છેકે કાવ્ય નામને પાત્ર કૃતિનાં એકે એક અંગ પરસ્પર જોડે સજીવ રીતે સંકળાયાં હોય છે, બલકે પરસ્પરને તે અવલંબન ધરે છે અને પરસ્પરને પ્રકાશિત કરે છે, અને એ સર્વ કૃતિના સંદર્ભને સમર્પક બને છે. કૃતિની 'સજીવ એકતા'નો આ ખ્યાલ ક્લિન્થ બ્રુકસે એક લાક્ષણિક રૂપકથી સ્પષ્ટ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે: 'But the elements of a poem are related to each other, not as blossoms juxtaposed in a bouquet, but as the biossoms are related to the other parts of a growing plant. The beauty of the poem is the flowering of the whole plant, and needs stalk, the leaf and the hidden roots.' અર્થાત્ કવિતાની રમણીયતા એ તેના સમગ્ર સંદર્ભની પરિણતિ છે અને એની પાછળ એના બધા ય અંશોનું સમર્પણ છે.

પણ નવ્ય વિવેચકો એ વાતથી સભાન છે કે કાવ્યકૃતિનું મૂલ્ય તેની અંદર રહેલી વ્યવસ્થા (order), સંયોજન (organization) અને તેની સંરચના (structure)માંથી નિષ્પન્ન થાય છે. કેવળ વર્ણ્યવિષય કે કાચી સામગ્રીનું પોતીકું કોઈ મૂલ્ય સંભવે નહિ. ગુલાબનું ફૂલ, પૂર્ણ ખીલેલું ચંદ્રબિંબ, લીલાં પર્ણોની ઘટા, કલકલ નાદ કરતું ઝરણ, મનમોહક પતંગિયાંની ઊડાઊડ – આ બધી વિગતોને સામાન્ય માનવી 'કવેતાઈ' (poetic) ગણી લેતો હોય છે. આવા 'કવેતાઈ' પદાર્થોને કેવળ પાસે પાસે મૂકવાથી કવિતા બની જાય એમ પણ કોઈ માની લે એમ બને. પણ કવિતાનું કાવ્યત્વ આવા કોઈ એક, અને કૃતિના સંદર્ભથી અલગ પદાર્થમાં સંભવતું નથી. સારી કવિતામાં તો 'કવેતાઈ' અને 'બિન કવેતાઈ' સર્વ તત્ત્વોનું સંયોજન થવા પામે છે.

અનુભવમાં આવતાં સુરૂપકુરૂપ, રમ્યકઠોર, ભવ્યતુચ્છ સર્વ કોટિનાં તત્ત્વો એમાં પ્રવેશે છે. બલકે, અનુભવજગતનાં સર્વથા છિન્નવિચ્છિન્ન, સમવિષમ અને વિસંવાદી તત્ત્વોને પોતામાં સમાવી લઈને તેમાં એકતા એકરૂપતા કે એકાત્મતા સાધવામાં કવિકર્મનો વિશેષ રહ્યો છે. લગભગ બધાજ નવ્ય વિવેચકોએ આવી એકતાનો ખ્યાલ રેખાંકિત કર્યો છે.

કૃતિની મૂર્તતા અને અપારદર્શિતાનો ખ્યાલ પણ આ સાથે જોડાયેલો છે. કવિ કેવળ વિચારને શણગારવાનું કામ કરતો નથી. વૈજ્ઞાનિકની પ્રવૃત્તિ કરતાં બિલકુલ વિરોધી દિશાની તેની આ પ્રવૃત્તિ છે. વૈજ્ઞાનિક પોતના અવલોકનનો વિષય બનેલા પદાર્થજગતમાંથી તર્કપૂત વિચાર કે સૂત્ર તારવી કાઢવા પ્રવૃત્ત થાય છે. આથી ઊલટું, કવિ પોતાની અનુભૂતિના વિવિધ અંશો કે પાસાંઓનું સમુચિત સંયોજન કરી તેનું મૂર્ત રૂપ રચવા ચાહે છે. વૈજ્ઞાનિકને મૂર્ત પદાર્થનું ઝાઝું મહત્ત્વ નથી. આથી ઊલટું, કવિ પોતાના વિચારબીજ કે અનુભવને મૂર્તતા અર્પવા કલ્પનો આણે છે. 'નવ્ય વિવેચકો'એ આમ વિજ્ઞાનની પદ્ધતિ સામે કવિની પદ્ધતિને સતત વિરોધાવી છે, તે ધ્યાનપાત્ર છે. અને મહત્ત્વની બાબત એ છે કે આ બે પદ્ધતિઓ વચ્ચેનો ભેદ તેમણે ભાષાકીય સ્તરેથી પાડવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. એટલે કવિતાના સ્વરૂપ વિચારમાં ભાષાકીય સંવિધાનના પ્રશ્નો કેન્દ્રમાં આવ્યા હોય એ સમજી શકાય તેમ છે.

સાહિત્યકૃતિની એકતા અને મૂર્તતાનો ખ્યાલ પુરસ્કારી નવ્ય વિવેચકોએ એની પાછળ રહેલી ભાષાકીય સંવિધાનની ભૂમિકા રચવાના મહત્ત્વાકાંક્ષી પ્રયત્નો કર્યા. તેમની એ ભૂમિકાને કોલરિજ અને એલિયટ જેવા વિવેચકોની પ્રેરણા મળી હોય એ સંભવિત છે : સર્જક કલ્પનાનું સ્વરૂપ વર્ણવતાં કોલરિજે કહ્યું હતું : He (the Poet) diffuses a tone and spirit of unity, that blends and (as It were) fuses, each into each, by that synthetic and magical power, to which I would exclusively appropriate the name of Imagination. This power, first put in action by the will and understanding, and retained under their irremissive, though gentle and unnoticed control, laxis effertur habenis, reveals itself in the balance or reconcilement of opposite or discordant

Qualities; of sameness with difference; of the general with the concrete; the idea with the image; the individual with the representative; the sense of novelty and freshness with old and familiar objects; a more than usual state of emotion with more than usual order. સર્જનની ઘટનામાં પરસ્પર વિરોધી તત્ત્વો એક્તા (એકરૂપતા કે એકાત્મતા) પામે છે તે વાત અહીં કોલરિજે કરી છે. નવ્ય વિવેચકોને પણ આવો ખ્યાલ અભિપ્રેત છે. પણ તેમનો અભિગમ જુદો છે. કૃતિના સર્જનમાં કેવો રચનાવ્યાપાર ચાલ્યો હશે તે તેમની નિસ્બતનો વિષય રહ્યો નથી. સિદ્ધ થયેલી કૃતિના ભાષાતંત્ર પર તેમની દૃષ્ટિ ઠરેલી છે. જ્યાં એમ કહી શકાય કે કોલરિજ સર્જકકલ્પનામાં પરસ્પર વિરોધી અંશોને આત્મસાત થતા જુએ છે તે રીતે નવ્ય વિવેચકો ભાષાકીય સંવિધાનમાં આવાં પરસ્પર વિરોધી તત્ત્વોની શોધ કરે છે. તેમની એવી કંઈક સમજ રહી છે કે કૃતિમાં જેમ આવાં સમવિષમ (heterrogeneous), વિસંવાદી (discordant) અને વેરવિખેર (disparate) તત્ત્વોનું સફળતાથી સંયોજન થાય તેમ તે કૃતિ વિશેષ અર્થપૂર્ણ બની રહે.

કવિતા (કે સાહિત્ય માત્ર)ના સ્વરૂપ વિશે નવ્ય વિવેચકોએ જે ખ્યાલ રજૂ કર્યો તેની પાછળ કલ્પનવાદની પ્રેરણા પણ હોઈ શકે. કલ્પનવાદી કવિઓએ આદર્શ કવિતાને એક મૂર્ત અખંડ અને અવિભાજ્ય 'કલ્પન' (Image) રૂપે જોઈ હતી. કૃતિ સમગ્રતયા એક રહસ્યઘન પણ સુરેખ શિલ્પ બની રહે એવી એક કલ્પના કરી હતી: An image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time. સમયના એક સૂક્ષ્મ બિંદુએ વિચારો અને લાગણીઓનું પુદ્ગલ એક સાથે બોધિત થાય એ જાતની અંતઃક્ષમતા એ 'કલ્પન'માં રહી હોય છે.

પણ કૃતિના આકાર કે રચનાશિલ્પ વિશેના રૂઢ ખ્યાલો નવ્ય વિવેચકોને ઘણી રીતે સંદિગ્ધ અને અધૂરા લાગ્યા છે. બાહ્ય કોચલા સમા આકારને છોડી કૃતિની આંતરિક સંરચના (inner structure) ઓળખવા તેઓ પ્રવૃત્ત થયા છે. કૃતિના રહસ્યને સિદ્ધ કરવામાં અંગભૂત તત્ત્વોનો સક્રિય ફાળો હોય એવી ગતિશીલતા તેમણે શોધી છે. ક્લિન્થ બ્રુક્સ 'સંરચના'ના ખ્યાલને સ્થાપત્ય, સંગીત અને નાટક જેવી વિભિન્ન કળાઓનાં દૃષ્ટાંતોથી સમજાવવા

પ્રયાસ કરે છે. સ્થાપત્યમાં કમાન (arch)ની બાંધણી તેમને વિશેષ દ્યોતક નીવડી છે. કમાનમાં ગેાઠવેલેા હરેક પથ્થર (કે હરેક ઈંટ) ગુરુત્વાકર્ષણના બળે નીચેના (કે પાસેના) પથ્થર પર તનાવ (thrust) આણે છે તેા નીચેનેા (કે પાસેનેા) પથ્થર તેની સામે પ્રતિતનાવ (counter thrust) ધારણ કરે છે. તનાવ, પ્રતિતનાવ – ક્રિયા પ્રતિક્રિયા – માંથી અંતે એક સ્થૈર્ય (અથવા વિશમન, resolution) નિર્માણ થાય છે. જે તનાવ પેલા પથ્થરનેા કે ઈંટને) નીચે ધકેલે છે તે જ તેને હવે અસામાન્ય ક્ષમતા આપે છે. સાહિત્યકૃતિની રચનામાં તેનેા સર્વ અંગ પ્રત્યંગેા વચ્ચે આ જ પ્રકારનેા તનાવ પ્રતિતનાવ અને સ્થૈર્યનેા રચનાસિદ્ધાંત કામ કરતેા હેાય છે. કૃતિમાંના શબ્દો અર્થો કલ્પનેા પ્રતીકેા લય છંદ સર્વ કંઈ પરસ્પર જોડે ક્રિયાપ્રતિક્રિયાનેા ગતિશીલ સંબંધ ધરાવે છે. આ ખ્યાલ વધુ સ્પષ્ટ થાય એ માટે બ્રુકસ સંગીત અને નાટચકૃતિના સંવિધાનને અનુલક્ષે છે. સંગીતમાં વિભિન્ન સૂરેાના સંયેાજનથી એક સંવાદી આકૃતિ રચાય છે. એમાં પરસ્પર ભિન્ન સૂરેા વચ્ચે સધાતેા લયમેળ (harmonization), સંગીતના વિવિધ ખંડેા વચ્ચે સમતુલા (balances) અને પરાકાષ્ઠા પછી સધાતું શમન (resolution) જોવા મળે છે. વિવિધ સ્થાપનના સૂરેા વચ્ચે એકતા અને સંવાદિતા સાધવાની આ વાત છે. નાટકમાં એ પ્રક્રિયા વધુ ઉત્કટ અને વધુ પ્રભાવક રીતે સિદ્ધ થતી હેાય છે. વિવિધ પાત્રેા અને જ્ઞાતઅજ્ઞાત પરિસ્થિતિમાં નિહિત રહેલાં પરસ્પર-વિરેાધી પરિબળેાનેા શરૂઆતથી જ મુકાબલેા આરંભાય છે. વિવિધ તબક્કા-એામાં ક્રમશઃ ઊઘડતા જતા નાટકમાં આ પરિબળેા વચ્ચે આઘાત પ્રત્યાઘાત સાથે સંઘર્ષની ભૂમિકા રચાતી રહે છે. એમાં આ પરિબળેા જ્યાં સંઘર્ષની પરાકાષ્ઠાએ પહેાંચે છે ત્યાંથી તેના નિરાકરણની ચેાક્કસ દિશામાં 'કાર્ય' આગળ વધે છે. આ રીતે મુક્ત રીતે ક્રિયાશીલ બનતાં અસંખ્ય પરિબળેાના સંઘર્ષ-માંથી નાટકની આકૃતિ રચાવા પામે છે. એમાં ગગિશીલ થતાં પરિબળેાની સંકુલતા મેાટી, તેમ તેમાં વ્યક્ત થતા અનુભવનું રૂપ પણ વધુ સંકુલ જણાય છે. બ્રુકસને આ દૃષ્ટાંતેા દ્વારા એમ સૂચવવું છે કે કાવ્યકૃતિમાં જે એકતા અખિલાઈ અને સમગ્રતા સધાય છે તે કેવળ સમરૂપ (homogeneous), સંવાદી સુભગ સુંદર તત્ત્વેાનેા સમુચ્ચય માત્ર નથી. આત્યંતિક વિષમ વિસંવાદી અને વિભિન્ન અંશેાને આત્મસાત્ કરી લઈને પુષ્ટ થતી એ એકતા છે.

૪

'નવ્ય વિવેચન'ના પ્રણેતા જહેાન ક્રો રેન્સમની વિચારણામાં કૃતિના structure

અને textureના ખ્યાલો વિશિષ્ટ અર્થસંકેત ધારણ કરે છે. structure સંજ્ઞાથી કૃતિમાં સાદ્યંત વ્યાસની જેમ વિસ્તરેલા 'તર્કસૂત્ર' (logical core) કે 'પ્રતિપાદન' (argument)નો ખ્યાલ સૂચિત થાય છે, એથી ભિન્ન texture સંજ્ઞાથી એની અંગભૂત વિગતોના સ્થાનીય ગુણધર્મોનો ખ્યાલ સૂચવાય છે. કોઈ ઈમારતમાં તેની દીવાલોની બાંધણી એ structureને સ્થાને છે જ્યારે એ દીવાલો પરનાં વિવિધ રંગરોગાન અને ચિતરામણો textureને સ્થાને છે. કવિતામાં અનુસ્યૂત રહેલું 'તર્કસૂત્ર' (structure) અને તેની વિવિધ સ્થાનીય ગુણવિશેષતા (texture) એ બંનેના સંનિકર્ષથી કૃતિનું રૂપ નિર્માણ થાય છે. કૃતિનું 'તર્કસૂત્ર' એ તો બૌદ્ધિક જ્ઞાનનો અંત સંભવે છે. એને તર્કપૂત વિચાર કે અર્થ તમે કહી શકો. કલ્પનોરૂપે આવતી વિગતો વડે એ પ્રચ્છન્ન બની જાય એમ બને. પણ તેથી તેનો વિલય થઈ જતો નથી. આવા તર્કપૂત વિચારને કારણે કવિતા અન્ય જ્ઞાનવિજ્ઞાનની જેમ બોધ આપે છે, પણ કવિતાનો વિશેષ એમાં રહ્યો નથી. એ તો કલ્પનો આદિના સંયોજનથી કૃતિને મૂર્તતા અર્પવામાં છે. રૅન્સમની વિચારણામાં કૃતિનું તર્કસૂત્ર એ સ્વયં પ્રસ્તુત બાબત છે જ્યારે કલ્પનોના સમુચ્ચય અપ્રસ્તુત જ રહે છે. એ રીતે તેમની વિચારણામાં કવિતાકળા વિશેનો જૂનો ખ્યાલ દેખા દે છે : કવિનું કામ ઈષ્ટ વિચારને શણગારીને મૂકવાનું છે. રૅન્સમ કવિતાની મૂર્તતાને પુરસ્કારતો હોવા છતાં આ જાતના વિશ્લેષણમાં જૂના કાવ્યવિચારની નજીક પહોંચ્યા જતો લાગે છે.

કવિતાના સ્વરૂપની ચર્ચા કરતાં રૅન્સમ કહે છે કે પદાર્થો જોડે સીધેસીધું કામ પાડતી કવિતા અને કેવળ વિચારો જોડે કામ પાડતી કવિતા વચ્ચે ઘણો મોટો તફાવત હોય છે. એ પૈકી પહેલા પ્રકારની કવિતાને તેઓ physical poetry તરીકે ઓળખાવે છે જ્યારે બીજા પ્રકારની કવિતાને platonic poetry કહે છે. આ બંને પ્રકારની કવિતાને તેઓ ઊતરતી કોટિની ગણતા દેખાય છે. તેમને metaphysical poetry ઈષ્ટ છે. એમાં કાવ્યાત્મક ઉન્મેષ મુક્ત હોતો નથી. છતાં વિજ્ઞાનની પ્રવૃત્તિ સામે અસરકારક મુકાબલો તે કરે છે. એમાં કલ્પનોની પ્રચુરતા કૃતિના structure ને સમૃદ્ધ તો કરે જ છે પણ એને પ્રચ્છન્ન બનાવી દે છે. કવિતામાં મૂર્તતા આણવાનું કલ્પનો દ્વારા બને છે. એટલે વિજ્ઞાન કરતાં કવિતાનું જ્ઞાનવિશ્વ આવાં કલ્પનોને બળે આગવું પરિમાણ સાધે છે. નોંધપાત્ર મુદ્દો એ છે કે કવિતા વિજ્ઞાન કરતાં જુદી રીતે જ્ઞાન આપે છે એ વાત રૅન્સમને કહેવી છે. વિજ્ઞાન અને કવિતાના જ્ઞાનવિશ્વનો

ભેદ નોંધતાં તેઓ કહે છે કે પદાર્થોના અસંખ્ય ગુણધર્મો પૈકી કોઈ એક ને અનુલક્ષીને વિજ્ઞાન વિચાર કરવા પ્રવૃત્ત થાય છે અને સમગ્ર પદાર્થની અવેજીમાં તેના એક ગુણધર્મના ખ્યાલને સ્થાપે છે. વિજ્ઞાનમાં આ રીતે પદાર્થજગતનું અમૂર્તીકરણ ચાલે છે. આથી ઊલટું કવિતામાં વિવિધ ગુણધર્મોવાળાં કલ્પનો ગૂંથાય છે. એથી જ એના તર્કસૂત્રની સપાટી નીચે અર્થસંદિગ્ધતાઓ અને આંતરવિરોધોની સંકુલતાનું એક ઘન અપારદર્શી વાતાવરણ રચાવા પામે છે. કૃતિના ન્યૂક્લિયસ સમા કલ્પનની વિશિષ્ટતા નોંધતાં રૅન્સમ કહે છે: 'It (the image) cannot be dispossessed of a primordial freshness which idea can never claim, An idea is derivative and tamed. The image is in the natural or wild state and it has to be discovered there, not put there, obeying its own law and none of ours.' આ જાતનાં કલ્પનો કવિતાના તર્કસૂત્રમાં પરોવાઈને ઊંચી કોટિની કવિતા નિર્માણ કરવા સમર્થ બને છે.

૫

એલન ટેઈટની કાવ્યવિભાવનામાં રૅન્સમની વિચારણાના structure અને texture ના દ્વૈતને લોપ કરવાનો પ્રયત્ન ધ્યાન ખેંચે છે. રૅન્સમે કૃતિના texture થી નિરપેક્ષ અને સ્વતંત્ર રૂપે એના structure નો સ્વીકાર કરી લીધેલો જણાશે. ટેઈટ એ બંનેની અલગતા લોપી દેવાને આગવી રીતે વિચાર ચલાવ્યો. તેણે એવી સ્થાપના કરી કે સારી લેખાતી ઘણી બધી કવિતામાં 'tension' જેવો એક સર્વસામાન્ય ગુણ જોવા મળે છે. 'tension' સંજ્ઞાનો તેમણે આગવા અર્થમાં ઉપયોગ કર્યો છે. તેમને એમ અભિપ્રેત છે કે tension નો ગુણ કૃતિની 'સમગ્રતા'માંથી ઉદ્ભવે છે અને આવી 'સમગ્રતા' કૃતિમાંના અર્થસંકેતોની યોજના (configuration of meaning)માંથી ઉપસે છે. કૃતિમાંનું આ tension બે વિભિન્ન તત્ત્વોના સંનિકર્ષથી બંધાવા પામે છે. એક, પદાર્થ કે વ્યક્તિનો કેવળ નિર્દેશ (the denotative or abstract subject) આને માટે ટેઈટે extension સંજ્ઞા યોજી છે. બે, પદાર્થ કે વ્યક્તિના ગુણધર્મોનો સંકેત, અથવા મૂર્ત પદાર્થ વિષય (the connotative or the specific). ટેઈટ એને માટે intention સંજ્ઞા યોજી છે. extension થી કૃતિમાં નિહિત રહેલા વિચારસૂત્રનો ખ્યાલ સૂચવાય તો intension થી મૂર્ત કલ્પનોની ગહરાઈઓ સૂચવાય છે.

extension અને intensionની પરસ્પર જોડેની ક્રિયાપ્રતિક્રિયામાંથી કૃતિનો 'અર્થ' નીપજી આવે છે, આ 'અર્થ' માટે તેમણે 'tension' સંજ્ઞા યોજી છે. ઉત્તમ પ્રકારની રચનામાં extension અને intension બંનેય આત્યંતિક રૂપમાં ગતિ કરતાં હોય છે એમ તેઓ કહે છે. તેઓ એમ પણ સ્પષ્ટ કરે છે કે એમાંનું એક તત્ત્વ બીજાનું વિલોપન કરતું નથી. કવિ extension (અર્થાત્ 'વિચારસૂત્ર') ને લઈને કાવ્ય આરંભે અને ક્રમશઃ તેમાં intension (કલ્પનોની આંતરિક બહુપાર્શ્વતા) ઉમેરાતી જાય અને એ રીતે કૃતિમાં સંકુલતા સધાય અથવા બીજો કવિ intensionથી આરંભ કરે અને જેમ જેમ કલ્પનોનું સંવિધાન કરતો જાય તેમ તેમ તેમાં કોઈ વિચારસૂત્ર extension આકાર લેતું જાય. ઉત્તમ સ્થિતિમાં extension અને intension પરસ્પરને ઉપકારક બની રહે, પરસ્પરને પ્રાણશક્તિ અર્પે.

૬

નવ્ય વિવેચકોમાં ક્લિન્થ બ્રુકસનું અનન્ય સ્થાન જણાય છે. સાહિત્યકૃતિની સજીવ એકતા (organic unity)ના સિદ્ધાંતને તેઓ આત્યંતિકતા સુધી ખેંચી ગયા. તેમણે કવિતાની સૃષ્ટિને મૂર્ત નિર્મિતિ રૂપે જોવાનો બળવાન આગ્રહ કેળવ્યો. રેન્સમ અને ટેઈટની વિચારણામાં જે દ્વૈતભાવ વરતાતો હતો તે તેમણે પોતાની કાવ્યભાવનામાં દૂર કરવા પ્રયત્ન કર્યો. તેમણે કૃતિની 'સંરચના' (structure)ને નવો જ અર્થસંકેત આપ્યો. રેન્સમની વિચારણામાં કૃતિનું structure તે તેમાં અનુસ્યૂત રહેલું તર્કસૂત્ર કે પ્રતિપાદન માત્ર હતું. બ્રુકસની વિચારણામાં એ સમગ્ર ગતિશીલ સંદર્ભ બની રહે છે. The structure meant is a structure of meanings, evaluations and interpretations; and the principle which informs it seems to be one of balancing and harmonizing connotations, attitudes, and meanings. But even here one needs to make important qualifications : the principle is not one which involves the arrangement of the various elements into homogeneous groupings, pairing like with like. It unites the likes with the unlike. It does not unite them, however, by the simple process of allowing one connotation to

cancel out another, nor does it reduce the contradictory attitudes to harmony by a process of substraction.' બ્રુક્સ 'સંરચના'ની અંતર્ગત પરસ્પર વિરોધી તત્ત્વોને તેના સર્વ ગુણધર્મો સમેત આત્મસાત કરવાની વાત કરે છે: કૃતિમાં એકતાની અપેક્ષા છે પણ તે માટે પદાર્થોના વિરોધી ગુણધર્મોની બાદબાકી કરવાની નથી. વિશિષ્ટ ધર્મોને ગાળી કાઢીને કેવળ સમરૂપ પદાર્થોની એકતા સિદ્ધ કરવાની આ વાત નથી, અને મહત્ત્વની વાત એ છે કે બ્રુક્સ કાવ્યકૃતિમાં કલ્પનોના સંયોજન પૂર્વેના અલગ સ્વતંત્ર તર્કસૂત્રનો સ્વીકાર કરતા નથી. જો કે કળાકૃતિને એ રીતે એક મૂર્ત અપારદર્શી કોષ તરીકે લેખવ્યા પછી તે વિશિષ્ટ પ્રકારનું જ્ઞાન શી રીતે આપે છે તે બતાવવાનું તેમને માટે કસોટી રૂપ બની ગયું છે.

'સંરચના' (structure)ની વ્યાખ્યા વિચારણાના કેન્દ્રીય પ્રશ્નો તરીકે બ્રુક્સે 'વક્રતા' (Irony), 'આંતર વિરોધ' (Paradox), 'સંદિગ્ધતા' (Ambiguity)ના ખ્યાલો વિશિષ્ટ રીતે વિકસાવ્યા છે. પરંપરાગત વિવેચનમાં 'વક્રતા'નો ખ્યાલ પ્રમાણમાં સીમિત રૂપનો રહ્યો છે. સાહિત્યકૃતિમાં પાત્ર, પરિસ્થિતિ, ઉક્તિ વગેરે ઓછાવત્તા વ્યાપક સંદર્ભમાં આપણને વ્યંગકટાક્ષ રૂપે એ પરિચિત હતો. પણ બ્રુક્સની કાવ્યચર્ચામાં એથી કૃતિનો સંદર્ભ એની અંદર રહેલી નાની મોટી સર્વ વિગતો પર જે 'દબાવ' આણે છે અને એનો જે અર્થસંકેત બદલાય છે તેનો ખ્યાલ સૂચવાય છે. કૃતિના સંદર્ભમાં આવતી સર્વ વિગતો (કે સર્વ તત્ત્વો) – વર્ણનની વિગત, કથનાત્મક વિધાન, પાત્રની ઉક્તિ કે બીજું કોઈ પણ તત્ત્વ હો – સમગ્રતાના દબાવ હેઠળ તે આગવો સંકેત ધારણ કરે છે. બીજી રીતે કહીએ તો, કૃતિનાં ઘટકતત્ત્વો કૃતિના સંદર્ભમાં વિશિષ્ટ અર્થચ્છાયા પ્રાપ્ત કરે છે. 'વક્રતા' તે આ સંદર્ભના 'દબાવ'ની પ્રક્રિયા અને પરિણામ છે. બ્રુક્સને મતે દરેક યુગની કવિતામાં આવી 'વક્રતા' હોય જ છે. જો કે આધુનિક યુગની કવિતામાં વિશેષ પ્રમાણમાં તે ઉત્કટ બની છે. એનાં કારણો પણ સ્પષ્ટ છે. આજના જગતમાં આધ્યાત્મિક અને સાંસ્કૃતિક કટોકટી નિર્માણ થઈ રહી છે ત્યારે જનસમૂહ જેમાં હૃદયથી સહભાગી બની શકે એવાં સર્વગમ્ય પ્રતીકોની વ્યવસ્થા તૂટી પડવા આવી છે. અનુભવમાં આવતા જગતમાં universals ક્યાં રહ્યાં છે તે વિશેય આધુનિક ચિત્તમાં સંશયો ઊભા થયા છે અને એથી વિશેષ તો રેડિયો ટેલિવિઝન જેવાં સમૂહ માધ્યમોની આડંબરી વાણી, પીળું કથાસાહિત્ય અને જાહેરાતની ભાષા વગેરે સાધનોએ

માનવીની નિર્દોષ ભાષાને હણી નાંખી છે એટલે અનેક રીતે વિકૃત દંભી અને અર્થહીન ભાષાને પુનર્જીવિત કરવા આજનો કવિ પુરુષાર્થ કરી રહ્યો છે. અલબત્ત, જીર્ણ અને નિશ્ચેષ્ટ ભાષાને નવી પ્રાણશક્તિ આપવાનું કાર્ય દરેક યુગના કવિને ભાગે આવ્યું છે. પણ આજના કવિ માટે એ સૌથી મોટો પડકાર બની રહ્યો છે. એલિયટ કહે છે તેમ, આજનો કવિ પોતાનો 'અર્થ' પ્રકટ કરવાને જરૂર જણાય તો ભાષાને dislocate કરવા પણ તૈયાર છે. આ સંયોગોમાં 'વક્રતા' એ સમસ્ત કૃતિમાં પ્રવર્તતું વ્યાપક તત્ત્વ બની રહે છે. આ 'વક્રતા'ને બળે જ કૃતિમાં પદેપદે આઘાત અને વિસ્મયની લાગણી અનુભવાય છે. એટલે, 'વક્રતા'માં 'અર્થ'ને સ્તરે પદો વચ્ચે તણાવ વરતાયા કરે એમ એમાંથી ફલિત થાય.

આ ખ્યાલને જરા જુદી રીતે ઘટાવતાં બ્રુકસે કાવ્યકૃતિનું રચનાવિધાન એટલે 'આંતરવિરોધની ભાષા' (the language of paradox) એવો એક વિચાર પણ રજૂ કર્યો છે. જો કે વિરોધાભાસ, વિરોધ વચન કે paradox એ કેવળ બુદ્ધિચાતુરીની બાબત છે એમ સામાન્ય રીતે સ્વીકારાય છે પણ બ્રુકસને એથી વધારે ગહન સ્તરની પ્રક્રિયા અભિપ્રેત જણાય છે. 'સંરચના'માં ભાષાનો જે વિશિષ્ટ વિનિયોગ થાય છે અને એમાં તર્કવ્યાપારથી ભિન્ન સ્તરે મૂર્ત કલ્પનોનું જે સંયોજન થાય છે તે જાતનો ખ્યાલ તેમને ઇષ્ટ જણાય છે. વિજ્ઞાનના જ્ઞાનલોકમાં અમૂર્ત વિધાનો કરવામાં આવે છે. એમાં ક્યાંય સંદિગ્ધતાને અવકાશ હોતો નથી. કવિતાના લોકમાં મૂર્ત કલ્પનોનું જે રીતે સંયોજન થાય છે તેથી તેમાં તર્કસૂત્રને અવકાશ રહેતો નથી. અને કલ્પનોની ગુણસમૃદ્ધિ જ આંતરવિરોધનો ગુણ ધરાવે છે. એમ્પ્સનના અર્થસંદિગ્ધતાનો ખ્યાલ પણ બ્રુકસની વિચારણામાં આમેજ થઈ જતો દેખાય છે.

૭

નવ્ય વિવેચકોએ સાહિત્યકૃતિ પણ વિશિષ્ટ રીતે જ્ઞાન આપે છે : વિજ્ઞાનથી મળતા જ્ઞાન કરતાં એ વધુ પૂર્ણ અને વધુ અખિલાઈવાળું સંભવે છે : એ પ્રકારની ભૂમિકા સ્વીકારી. તેથી સાહિત્યમાં વિચાર વિ. કલ્પન, અમૂર્ત વિ. મૂર્ત, સામાન્ય વિ. વિશિષ્ટ જેવા પ્રશ્નો સતત તેમની ચર્ચાવિચારણાના કેન્દ્રમાં આવ્યા. દેખીતી રીતે જ, ભાષાના સ્તરેથી એ બધાંનો વિચાર કરતાં વિજ્ઞાનનું સત્ય વિ. સાહિત્યનું સત્ય જેવા પ્રશ્નો પણ એમાં સંકળાતા રહ્યા, આઈ. એ. રિચાર્ડ્ઝે તો કવિતાની બાની માટે pseudo-statement એવો પ્રયોગ

કરેલો. વિજ્ઞાનમાં તર્કપ્રણિત વિધાન સંભવે છે અને એવું વિધાન જ્ઞાન ધારણ કરતું હોય છે પણ કવિતાની ઉક્તિમાં referential statementને અવકાશ નથી. એટલે એમાં સત્યાસત્યની શોધનો પ્રશ્ન જ ઊભો થતો નથી. પણ નવ્ય વિવેચકોએ સાહિત્યસૃષ્ટિમાં વિજ્ઞાનથી ભિન્ન કોટિના જ્ઞાનની ઉપલબ્ધિનો સ્વીકાર કર્યો. એમાં રેન્સમ, યાવર વિન્ટર્સ જેવા વિદ્વાનોએ તો સાહિત્યની કૃતિમાં તર્કપ્રણિત સત્યને અવકાશ છે એમ પ્રતિપાદન કર્યું. તેમને માટે એમ બતાવવાનું મુશ્કેલ પણ નહોતું. પણ ક્લિન્થ બ્રુકસ જેવા આત્યંતિક 'સજીવ એકતા'ના સમર્થકને માટે દાર્શનિક મુશ્કેલીઓ મોટી છે. મૂરે ક્રિગરે પોતાના 'The New Apologists For Poetry' ગ્રંથમાં આ વિશે ટીકા કરતાં નોંધ્યું છે: 'It should be observed, then, that as Brooks can maintain the complete integrity of the poetic context only at the price of romantic irrationalism, so our other critics can maintain that there is rational control over the poem's complexities only by losing for the poem its organic unity. નવ્ય વિવેચકો સામેનો આ સાત્ત્વિક પડકાર છે.

૮

'નવ્ય વિવેચન'માં સાહિત્યકૃતિના વિવેચનનો વિશિષ્ટ અભિગમ સ્વીકાર પામ્યો. એના સૈદ્ધાન્તિક તેમ જ કૃતિવિવેચનની ભૂમિકાએ કેટલાક જટિલ પ્રશ્નો ઊભા થતા દેખાય છે.

આપણે આગળ નોંધ્યું છે કે નવ્ય વિવેચકોએ સાહિત્યકૃતિને તેના ઐતિહાસિક સંયોગોથી અલગ કરીને જોવાનો આગ્રહ રાખ્યો. કેવળ કૃતિના પાઠ (text) પર જ તેમણે પોતાનાં ઓજારો ચલાવ્યાં. કૃતિનાં સૂક્ષ્માતિસૂક્ષ્મ રમણીય તત્ત્વો તેઓ પ્રકાશમાં લાવી શક્યા. લાગણીના કશાય આવેગમાં તણાયા વિના કૃતિનાં ઘટક તત્ત્વોનું બારીકાઈથી તેમણે વિશ્લેષણ કર્યું. આથી સફળ લાગતી અસંખ્ય કૃતિઓમાં, ભાષાશૈલી સરળ લાગતી હતી ત્યાં પણ સંરચનાગત તત્ત્વોનો કોઈ વિશિષ્ટ મેળ રચવામાં આવ્યો હતો એમ જણાયું. અનેક વાર ભાષાકીય રૂપોની પ્રચ્છન્ન તરેહ એ રીતે પકડી શકાઈ. કૃતિમાં અનન્ય સ્થાને રહેલો શબ્દ સમગ્રના 'અર્થ'માં કેવી ચમત્કૃતિ આણી શકે છે અને સમગ્રના દબાવ હેઠળ રૂઢ શબ્દાર્થ પણ કેવી અનોખી પ્રભાવકતા પ્રાપ્ત કરે છે તે પણ આ

રીતે સમજાયું. એમ કરતાં કેટલીક વાર ગૌણ લાગતી વિગતોને અતિ મહત્ત્વ મળ્યું હોય કે જ્યાં શબ્દ કે શબ્દસમૂહની ક્ષમતા ન લાગતી હોય ત્યાં વધારે પડતો અર્થસંભાર આરોપવામાં આવ્યો હોય એમ પણ બન્યું. એમ છતાં નવ્ય વિવેચને કૃતિલક્ષી વિવેચનની એક પ્રશસ્ય શિસ્ત બતાવી અને એનાં પ્રભાવશાળી પરિણામો પણ દેખાડચાં.

તોય એ અભિગમમાં કયાંક પાયાની મુશ્કેલી તો રહે જ છે : કૃતિને ઇતિહાસથી નિરપેક્ષ રીતે કયાં સુધી જોઈ શકાય અને તેમાં આસ્વાદની ક્ષમતા કેટલી એ સૌથી પાયાનો પ્રશ્ન રહે છે. બ્રુક્સે અલબત્ત 'The Well Wrought Urn'ની બંનેય આવૃત્તિઓમાં પ્રસ્તાવના રૂપે આ મુદ્દો ચર્ચ્યો છે. તેમણે પાછળની ૧૯૬૮ની પ્રસ્તાવનામાં સ્વીકાર્યું છે કે કૃતિને પામવા માટે તેના સર્જકની વિલક્ષણ મનોસૃષ્ટિનો વિચાર કરીએ તેમાં કશું અનુચિત નથી. એ જ રીતે સર્જકની વિચારસરણી, તેના યુગની પરિસ્થિતિ, સાહિત્યની કળા વિશે તેની સમજ કે તેના સમાજજીવનની પશ્ચાદ્ભૂમિકા એ સર્વ સંયોગોને લક્ષમાં લઈને ચાલીએ તેમાં કશું ખોટું નથી. વળી સાહિત્યકૃતિ ભાવકના ચિત્ત પર કેવી અસર પાડે છે તેને લગતો વિચાર પણ થાય, થઈ શકે, એમાં ય કશું ખોટું નથી. પણ એ સાથે આપણે લક્ષમાં રાખવાનું છે કે કૃતિનો મર્મ પામવાને છેવટે તો એની સંરચના પર જ દૃષ્ટિ રાખવાની છે. એ સંરચના જ એની પ્રમાણભૂત ભૂમિકા રહે છે. કૃતિની ઓળખ કરવાને તેના કારણભૂત બાહ્ય સંયોગોનો ખ્યાલ અમુક હદ સુધી જ ઉપકારક નીવડી શકે પણ તેનું વિશિષ્ટ રહસ્ય તેના વિશિષ્ટ સંદર્ભમાંથી જ નિષ્પન્ન થાય છે એ હકીકતનું આપણે વિસ્મરણ કરવાનું નથી.

કૃતિના આસ્વાદ અને વિવેચનને લગતા કૂટ પ્રશ્નો અહીં ઉપસ્થિત થાય છે. 'નવ્ય વિવેચકો' સહિત્યકૃતિને એના ઐતિહાસિક સંયોગોથી વિચ્છિન્ન કરીને નિરપેક્ષ રૂપમાં જોવા ચાહે છે. પણ આ અભિગમ પોતે જ ચર્ચાસ્પદ રહ્યો છે. એલિયટે જ કહ્યું હતું : 'No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of

aesthetic, not merely historical, criticism. કેવળ 'ઐતિહાસિક વિવેચન' અર્થે નહિ; 'રસકીય વિવેચન' અર્થે પણ કૃતિ વિશે એની ઐતિહાસિકતાનું જ્ઞાન જરૂરી છે. સાહિત્યના આસ્વાદ અને મૂલ્યાંકન માટે ઐતિહાસિક દૃષ્ટિ કેવી મહત્ત્વની છે તે વિશે રૉય હાર્વે પિયર્સ અને લાયોનેલ ટ્રિલીંગ જેવા અભ્યાસીઓએ ઘણી માર્મિક ચર્ચા કરી છે. 'નવ્ય વિવેચન'ની ઇતિહાસ-નિરપેક્ષ ભૂમિકાની પાયાની નિર્બળતા પર તેમણે આંગળી મૂકી છે. ટ્રિલીંગનો નીચેનો વિચાર અત્યંત ધ્યાનપાત્ર છે: In the existence of every work of literature of the past, its historicity, its *pastness,* is a factor of great importance. In certain cultures the pastness of a work of art gives it an extra-aesthetic authority which is incorporated into its aesthetic power. But even in our own culture with its ambivalent feeling about tradition, there inheres in a work of art of the past a certain quality, an eiement of its aesthetic existence, which we can identify as its pastness. Side by side with the formal elements of the work, and modifying these elements, there is the element of history, which, in any complete aesthetic analysis must be taken into account.'

સાહિત્યકૃતિના વિવેચનમાં તેના સર્જકના ઇરાદાને પણ લક્ષમાં લેવાનો નથી એમ આ 'નવ્ય વિવેચન' સંપ્રદાયના બે વિવેચકો વિલિયમ વિમ્સેાત અને મોન્રો બિયર્ડ્સલીએ કહ્યું, પણ સર્જકના ઇરાદાનો પ્રશ્ન પણ ચર્ચા માગે છે. પહેલી વાત તો એ કે સર્જનપ્રવૃત્તિના સંદર્ભે સર્જકનો ઇરાદો (intention) એક અત્યંત ધૂંધળો ખ્યાલ બની રહે છે. બીજું, સર્જકનો અમુક કૃતિ પાછળ ખરેખર શો ઇરાદો હતો તે જાણવાને આપણી પાસે શ્રદ્ધેય પુરાવા હમેશાં હોતા નથી. ત્રીજું, સર્જક પણ કૃતિની રચના સમયે પોતાના ઇરાદા વિશે પૂરતો અભિજ્ઞ હોય જ એમ બનતું નથી, અને માનો કે કર્તાના ખરેખર ઇરાદાની આપણે માહિતી મેળવી શક્યા તેથી ય શું? ઇરાદા અને કૃતિની અંતિમ આકૃતિ વચ્ચે ઘણો તફાવત પડ્યો હોય એમ બને. એટલે વિવેચનના કાર્યમાં કર્તાના ઇરાદાને લક્ષમાં લઈને ચાલવામાં જ જોખમ છે. પણ એ સાથે એ ય એક ધ્યાનપાત્ર બાબત છે કે કેટલીક વાર

કર્તાના ઈરાદાને લક્ષમાં લેતાં કૃતિનાં સંયોજન અને રચનારીતિને પકડવાને ચોક્કસ પરિપ્રેક્ષ્ય મળી જતો હોય છે. અને હાસ્યકટાક્ષની કૃતિઓમાં લેખકના ઈરાદો પ્રસ્તુત (relevant) બાબત બની જાય છે તે હકીકતની અવગણના થઈ શકે નહિ. ટૂંકમાં, 'ઈરાદાજન્ય દોષ' (intentional fallacy)ની વિચારણા-માંથી પુનર્તપાસ માગે એવા અનેક મુદ્દાઓ ઊભા થાય જ છે. એ જ રીતે ભાવક પરત્વે 'લાગણીજન્ય દોષ' (Affective fallacy)ની વિચારણામાંય કેટલુંક મૂળભૂત રીતે ફેરવિચાર માગે છે.

યુરોપખંડમાં વિશેષતઃ ફ્રાન્સમાં વિવેચનના ક્ષેત્રે નવાં નવાં આંદોલનો ચાલતાં રહ્યાં દેખાય છે. હમણાં 'સંવિદ્લક્ષી વિવેચન'ની જે નવી પ્રવૃત્તિ આરંભાઈ છે તે 'નવ્ય વિવેચન'થી સામે છેડેની ભૂમિકા પર નિર્ભર રહી દેખાય છે. એ વળી ચર્ચાનો જુદો જ વિષય બને છે.

આધુનિકતાનું મેનુ

હર્ષદ ત્રિવેદી

જયો. જા.એ સંગ્રહની વાર્તાઓ આધુનિક હોવા વિષે સંગ્રહના શીર્ષકમાં દાવો કર્યો છે. આધુનિકતા એ સમયસાપેક્ષ શબ્દ છે એ જોતાં એ દાવાને બે રીતે વિચારી શકાય : નવલિકાક્ષેત્રે સાંપ્રત સમયમાં પ્રવર્તમાન બનેલી લઢણો પોતાની વાર્તાઓમાં પ્રવેશી છે અથવા અદ્યાપિ અનવતરિત એવી કોઈ નવી લાક્ષણિકતાઓ પોતાની વાર્તાઓમાં આવિષ્કૃત થઈ છે એવી લેખકની વિવક્ષા હોઈ શકે. આ બંનેમાંથી કોઈ પણ એક શકયતાનો વિચાર કરતાં લેખકની સર્જન પ્રક્રિયામાં આધુનિકતા કેવળ બાહ્યોપચાર લેખે યોજાઈ છે કે વાર્તાની કલાગત આવશ્યકતાને રૂપે ઉત્ક્રમી છે એ વિચારવાનું વધુ પ્રસ્તુત બને.

સંગ્રહના પ્રાસ્તાવિકમાં લેખક બીજી પણ બે બાબતોને સ્પર્શ્યા છે. લેખકને 'મઠારવારીત'–'ચેક-ભૂંસ-ચેર-લખ' પદ્ધતિ ગમતી નથી; તેમને 'તત્ક્ષણતા' spontaneityમાં રસ છે; કલ્પનોત્થ સાહિત્યમાં તેઓ 'inspiration'–પ્રેરણાની પુનઃસ્થાપનાના હિમાયતી છે. વાર્તાનાં તત્ત્વો વિષેના સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચાઓ વાર્તાલેખનમાં ઉપયોગી પુરવાર થઈ શકે તેને વિષે તેમને સંશય છે; વાર્તાકલાની અઢળક જાણકારી સર્જનકર્મમાં સહાયક થવાને બદલે અંતરાયરૂપ નીવડે એવો તેમનો સૂર છે. આ મુદ્દો સૈદ્ધાન્તિક રીતે વિવાદાસ્પદ બની શકે. ગુજરાતમાં એવા વાર્તાકારો અત્યારે વિદ્યમાન છે કે જેમણે વાર્તાકલા વિષેની જાણકારીને વાર્તાકલાની નવી ક્ષિતિજો ઉઘાડવામાં સફળપણે લેખે લગાડી છે; વિશ્વસાહિત્યમાં અગ્રિમ સ્થાનો હાંસલ કરનાર કેટલાક લેખકોએ વર્ષોની લેખન-પુનર્લેખનની જહેમત પછી પોતાની ખ્યાતનામ કૃતિઓ સર્જી હોવાની કેફિયત આપી છે. આ જોતાં 'મઠારવારીત' હમેશાં સર્જનને માટે અવરોધક કે નુકસાનકારક બને છે એમ કહેવું વધારે પડતું છે; એ રીતનું સર્જનમાં પરિષ્કારક, સત્ત્વશોધક પરિણામ પણ નીપજે છે. આથી એ રીતના અનાદરનો અનુરોધ કરતી કોઈ સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા રહેતી નથી. બહુ બહુ તો સર્જક એની અંગત ઉપકારકતા–અપકારકતા અંગેનો આત્મલક્ષી ખુલાસો પોતાની સર્જનપ્રક્રિયાના સન્દર્ભે આપી શકે. 'પ્રેરણા' વિષે સૈકાઓથી ચર્ચા ચાલે છે. એક જમાનામાં પ્રતિષ્ઠિત થયેલી પ્રેરણાનો પ્લેટોએ તિરસ્કાર કર્યો, ક્રોચેમાં પ્રકારાંતરે એનો ફરી આદર થયો. એની અસર તળે આપણે ત્યાં મડિયાએ પણ 'સ્વયંસ્ફુરણા' ઉપર ઝોક રાખીને 'ટેકનિક'ને 'અનુભૂતિની સચ્ચાઈ'ના

અભાવને ઢાંકવા માટેની 'છેતરવાની ટેકનિક' કહીને ભાંડી હતી અને 'કોઈ નિયમાવલિઓ કે મનોયત્નો'ની કલ.નું સર્જન થઈ શકે નહીં એવો મત ઉચ્ચાર્યો હતો. આજે આટલાં વર્ષો ફરી એ જ વાત બીજા શબ્દોમાં ઘૂંટવાનો વારો આવે છે – સમયે ઊભા કરેલા નવા સન્દર્ભોમાં તત્ત્વની નવેસર પર્યેષણા કરવાની ઊભી થતી ફરજ અન્વયે નહીં પણ પોતાને માટે એકાદું પ્રમાણપત્ર મેળવી લેવા માટે – એ આપણી કરુણતા છે. 'inspiration' કે 'intuition'ની પોતાની સમર્થકતા હોઈ શકે ખરી પણ તે કલાસર્જનમાં સહભાગી બનતાં બીજાં વિધાયક – નિયામક તત્ત્વોના સાહચર્યમાં જ સમર્પક બની શકે; કેવળ પોતાના જ બળ પર તે સર્વાંગસંપૂર્ણ કલાકૃતિનું સર્જન આપી શકે એમ કહેવું અતિરેકભર્યું છે. અતિવાસ્તવવાદી રચનાઓમાં પણ Psychic automationને કલાવસ્તુરૂપે કૃતિમાં અવતરતી વખતે કલાસૂઝથી નિયંત્રિત બનીને વિન્યસાવું પડે છે. 'તત્ક્ષણતા' કેટલે અંશે કૃતિને કલાકૃતિ બનાવવામાં કારગત નીવડી છે તે તપાસવાનું પ્રસ્તુત લેખાય પરંતુ કૃતિ 'તત્ક્ષણતા'થી સર્જાઈ છે કે કેમ તે લેખકના પોતાના નિવેદન સિવાય બીજા કયા વસ્તુલક્ષી આધારે માની શકાય : લેખક પુરોગામી અને સમકાલીન સર્જનતરાહોથી અભિજ્ઞ હોય તો એની એવી અભિજ્ઞતાની પશ્ચાદ્ભૂમિકા પરથી એનું સર્જન પ્રવૃત્ત થશે – એના ગજા અનુસાર એ પડઘા પાડીને રહી જાય છે યા કશુંક નવું સિદ્ધ કરવાની મથામણ કરે છે એ વાતનું મહત્ત્વ છે; જે લખાયું છે તે 'તત્ક્ષણતા'થી લખાયું છે કે મઠારવારીત'થી તેનું આ દૃષ્ટિએ ઝાઝું મહત્ત્વ નથી.

કિશોર જાદવે એમની એકથી વધુ વાર્તાઓમાં મુખ્ય પાત્રને વિનાયકનું નામ આપ્યું છે, મધુ રાયે 'હરિયો' નામધારી મુખ્ય પાત્ર એમની એકાધિક વાર્તાઓમાં નિરૂપ્યું છે. એક જ લેખક દ્વારા લખાયેલી જુદી જુદી વાર્તાઓમાંના સમાનનામી પાત્રોની છબીઓ એકબીજામાં ભળતાં ભળતાં એ પાત્રોનું એક એવું nucleus ઊભું થાય કે જે કોઈ એક વાર્તાના ફલકમાં આવરાતું ન હોય. આ સર્જનાત્મક ઉપક્રમ વડે ભાવકચિત્તમાં પાત્રગત એક concrete abstraction આકારાવાનો અને અનુભવાવાનો વિશિષ્ટ સંયોગ – પાત્રાનુભવનો એક નવો સ્તર નિર્માય છે. એક વ્યક્તિત્વના પૃથક્ પૃથક્ વિસ્મયકારક મુદ્રાઓના પ્રાગટ્યની શક્યતાઓને કારણે એ nucleusમાં એક પ્રકારના ભારદાર ઘનત્વનો અનુભવ થાય. આવો કશો કલાકૌતુક ઉપક્રમ ન હોય તો નામ અનેક જુદાં જુદાં વૃત્તાંતોને લટકાવવાનો ખીંટો બની જાય. પછી એ પાત્રમાં ને બંકાર પટેલ કે અડવામાં ઝાઝો ફેર ન રહે.

સંગ્રહના પહેલા ગુચ્છની ચાર વાર્તાઓમાં દિલીપ નામનું પાત્ર આવે છે. એ મુખ્ય પાત્ર નથી. વાર્તામાં વાર્તા રચાવાની પ્રક્રિયા પર ટીકાટિપ્પણ કરવાનું કાર્ય વાર્તાકારે એને સોંપ્યું છે. એ પાત્ર વાર્તામાં કથાના પ્રસંગની યોજનાને અવલોકવા માટેના કોઈક દૃષ્ટિકોણનું પ્રતિનિધિ બનાવાયું છે એ દૃષ્ટિકોણ કથાનિરૂપિત પરિસ્થિતિ કે ક્રિયાના પ્રેરચાલક કે વિધાયક તત્ત્વ તરીકે લેખે લગાડતો નથી. વાર્તાનિરૂપિત પરિસ્થિતિ કે ક્રિયા પરત્વે એ અસંભવિતતાનો, વિરોધનો, અસંમતિનો, અધીરાઈનો પૃચ્છા–જિજ્ઞાસાનો સૂર કાઢે છે. એને પડખે, એને અનપેક્ષિત હોય તેવી ઘટના આકારાય છે. અનપેક્ષિતના અનપેક્ષિતપણાનું વિસ્મય તીક્ષ્ણ બને તેવો એક હેતુ એ પાત્રની યોજનામાં રહ્યો વરતાય છે. અગાઉ કહી તેવી કોઈ ઘનતા એ પાત્રને નથી; એને કેવળ સપાટી છે, જ્યાંથી, કથાની આવતી ઘટનાના વલણ પ્રત્યે એની ટીકા અધીરતા–અસંમતિ ફેંકાય છે. આને નિમિત્તે વાર્તાકાર એક એવી કથનપદ્ધતિ ઊભી કરે છે જેમાં વાર્તા સીધેસીધી કહેવાઈ જતી નથી; ચાલતી વાર્તામાં વાર્તાનું પડખું જરાવાર બદલાવીને, પાત્રો ને ઘટના પરત્વે વાર્તાકારના વલણ વિષે દિલીપની તપાસ રજૂ કરતી ત્રુટક ચર્ચા સેરવાય છે; એથી આગળ વધીને પાત્રો પણ લેખક અને દિલીપ વિષે પ્રતિભાવો દાખવતાં દર્શાવાય છે અને તેથી વાર્તાબાહ્ય લેખકની તથા વાર્તાગત પાત્ર–ઘટનાદિની પૃથક્ કક્ષાઓ એક-મેકમાં ઓગાળાય છે.

કથનની આ ધાટીને ઊતરડી નાખતાં શું બચે છે? સ્ત્રી-પુરુષના સંબંધોનાં 'થીમ' પર કામ કરવાનો ડોળ કરતા વાર્તાકાર રેઢિયાળ ચમત્કૃતિઓ પર આવીને ઊભા રહે છે. 'એક વાર્તા'માં 'ઇન્વોલ્વ ન થઈ શકતો' અને 'જીવનમાં વણાયેલા અસંબદ્ધ–અસ્પષ્ટ સંબંધને મૂર્ત કરવા મથતો' નાયક ગૌતમની સમસ્યાને હલ કરવાનો સમય સ્થૂલમાં મૂકીનેય ગૌતમની સમસ્યાને અને એ દ્વારા પોતાની જ સમસ્યાને હલ કરી દે છે. આ તેનાથી અજાણતાં થયું નથી; તેણે આ જાણીબૂઝીને કર્યું છે–એની આ કુનેહ વાર્તાંતની ચમત્કૃતિ છે. 'મલય માધવીની બીજી વાર્તા'માં વાર્તાકાર 'ન સમજાય–ન વ્યક્ત થાય એવી સૂક્ષ્મ સપાટીએ પહોંચેલા સંબંધની અવ્યક્તતાની માત્રાને વ્યક્ત કરવાની કલાહામ ભીડતાં 'ઇમ્પ્રોવાઈઝેશન'નું નખરું યોજે છે પણ એમનાં 'ચરિત્રો' એમની યોજના મુજબ એમના ઇમ્પ્રોવાઈઝેશનને ગાંઠતાં નથી. જીવનની લીલા કલાકારની યોજનાના ચોકઠામાં ન બંધાય એવી કલ્પનાતીત હોય છે એમ દેખાડવા જતી કૃતિ એવી કલ્પનાતીતતા કરતાં તદર્થે યોજાયેલી કલાકારની

કૃતક તદબીરનું ભાન વિશેષ કરાવે છે. 'ભૂગોળ અને ખગોળમાં રમતા ચિત્ત-વાળા ભાઈ' અને 'ચૂલામાં ચિત્તવાળી બાઈ'નો જરીપુરાણો ફાસલો ખુલ્લો કરવા સંવાદોમાં આણેલી કૃત્રિમ અસંબદ્ધતા વાર્તાકારે પ્રેરેલા સ્વયંસંચાલન કરતાં લાદેલા આરોપણ જેવી વધુ લાગે છે. વાર્તાકારે પાડેલી તિરાડની ઉપરવટ જઈને પાત્રો અંતે ભેળાં થઈ જાય એ આ વાર્તાની અંત્ય સમત્કૃતિ. અચંબામાં નાખી દે અને રજૂઆતમાં આકસ્મિક લાગે તેવા ધરખમ વળાંકોમાં નાટ્યાત્મકતા જોતા વાર્તાકારને 'ચોથી નાટ્યવાર્તા'માં 'નાટ્યાત્મકતા'નો 'ટોન' સેટ કરવો છે. આ માટે તેઓ એક વખતની ગામડાની ભોળીભટ્ટ ગોરીને સમયાંતરે આશ્ચર્યકારક રીતે શહેરી શિક્ષિત યુવતીના સ્વાંગમાં રજૂ કરી દે છે, એકધારા જીવનની નીરસતાને ટાળવા એ યુવતીને તેઓ બનાવટી લફરાનો ભાસ ખડો કરવા જેટલી ચાલાકચબરાક બનાવી દે છે. અલ્પસમય માટે શંકાશીલ બનતો નાયક બનાવટ ખુલ્લી પડતાં નાયિકાની ચબરાકી પર મુગ્ધ બની ફરી રસિક બાલમ બની જાય છે એ આ વાર્તાની ચમત્કૃતિ મનોજ અને માનસીની વાર્તામાં બલાત્કારીય જાતીય અવેગ ભોગવવાનું અંતર્લક્ષણ ધરાવતી નાયિકાનો મનોભાવ પત્ની સાથે પથારીમાંય સંકોચ અનુભવનાર નાયક મનોજમાંથી બીજો મનોજ જગાડીને લેખક પૂરો કરાવે છે (ને પાત્રનાં નામોને સાર્થક કરે છે!).

ઘટનાની સ્થૂલતાને છાવરવા માટે લેખકની પાસે આધુનિકતાની સામગ્રીવાળું – સ્વપ્નઘટના, ઉદ્વાસ્તવ (ફેન્ટસી) 'ચહેરા'નું મેનુ તૈયાર છે. 'મલયમાધવી'ની બીજી વાર્તાનું શેતુરનું વૃક્ષ, 'ચોથા નાટ્યવાર્તા'માંનો કેલેન્ડરનો કનૈયો, 'મનોજ અને માનસી'માંનું સ્વપ્ન અને 'ગોળ ગોળ ઘુમતા પડછાયાઓ' અને વાર્તામાં બદલાતા ચહેરાઓ આ મેનુમાંથી આવે છે. આ વાર્તામાં બદલાતા ચહેરાવાળી અર્ચનાની સાચી – ઉપજાવી કાઢેલી તાસીરને વાર્તાંતે રેખા પર સંક્રાન્ત થતી દંશપૂર્વક વાચિક રીતે કહેવાઈ તે પહેલાં ત્રણ ત્રણ વાર એ બેના સામ્ય વિષે સ્પષ્ટ વિધાનો આવી જાય છે ત્યારે વ્યંજનાની ખૂબી અનુપયુક્ત રહી જાય છે. ચહેરાને બદલવાની રમત વાર્તાકારને ગમે છે. એકના સમયની દોરી બીજાનામાં ગુંચાય તો શું થાય એ જોવાનું પોતાનું કુતૂહલ વાર્તાકારે 'ગુરુત્વાકર્ષણ'ના ઉદ્વાસ્તવમાં સંતોષ્યું છે; એમાં જીવનનું કોઈ સત્ય બોધવા કરતાં બાલસહજ કુતૂહલનો વાર્તારૂપે લીલાવિહાર છે. પણ 'પરસ્પર ચહેરા ઝુંટવવાની એક રમત'માં બે પાત્રોનાં ભેદ – સામ્ય સ્થૂલ સપાટી પર જ, બકવાસિયા ઉક્તિઓમાં, છતાં થાય છે અને એમની સમાંતરતાઓ યાંત્રિક રૂપમાં

પ્રયોજાઈ છે. બદલાતા ઝુંટવાતા ચહેરાઓમાં એક રીતે જોતાં થીમ identity અને Uniformityનું છે. વાર્તાકાર લુપ્ત identityનું ઉદ્વાસ્તવ 'કોઇ–નહિ'માં રચે છે. પણ ત્યાં 'કોઇ–નહિ'નું 'કોઇ-નહિ'પણું વ્યક્ત કરવા વાર્તાકારે એક નિષેધોક્તિ પ્રયોજી તો એની પાછળ પાછળ એવી સંખ્યાબંધ બીબાંઢાળ નિષેધોક્તિઓની વણઝાર ચાલી આવે છે ત્યાં ફરી યાંત્રિકતાનો અનુભવ થાય છે. વળી 'કોઇ–નહિ'નો મિત્ર જો ખરેખર તેનો મિત્ર હોય તો એને 'કોઇ–નહિ' વિષે અન્યના અભિપ્રાયોનું અવલંબન શા માટે લેવું પડે છે તથા 'કોઇ–નહિ'ને જો 'કોઈ ઓળખે નહિ' તો પછી તેને વિષે જુદા જુદા અનેક અભિપ્રાયો આપનારા શી રીતે ફૂટી નીકળે છે તે ન સમજાય તેવી વિસંગતિ પણ વાર્તાગૂંથી વીગતોમાં પ્રવેશી ગયેલી દેખાય છે. identityના પ્રશ્નનો જુદી રીતે વિષમ બનાવતી વાર્તા 'મારું ઓળખપત્ર'માં "પેટે પાટા બાંધીને...અધ્યાપિકા બને" એ વાક્યો દ્વારા જરૂરી ભૂમિકા બંધાઈ છે પણ પ્રેમમાં ઈશ્વરની ય ઈર્ષ્યા કરતી મનોવિજ્ઞાનની પ્રાધ્યાપિકા પોતાના પતિને જીવનની વ્યાખ્યા પૂછતાં માનસીના 'ગાઉનફાડ' આવેગ જેવો 'બ્લાઉઝફાડ' આવેગ રજૂ કરી બેસે છે ત્યારે એ પ્રસંગની યોજના વિષેના વાર્તાકારના ભાથામાંથી 'કોકટેઈલ પાર્ટી' અને નશાની હાલતમાં અંતર્મનના પ્રાકટ્યની હકીકતનાં શસ્ત્રો બચાવ માટે કામ લાગે. પરંતુ નાયકને મુંઝવણમાં મૂકવા પુછાયેલા તુમાખીભરી નાયિકાના ગંભીર સવાલને નાયક એના મોંમાંથી છીનવી લઇને એની જ સામે પાછો ધરી દે છે અને વિસ્મયજનક વાસ્તવિકતાથી ઢળી પડે છે – નાયકનું રમતિયાળપણું નાયિકાને સંતર્પે એવો કશોક ગંભીર અર્થ અંતે પ્રગટાવી જાય : આ સ્થિતિ જ એવી વાર્તાક્ષમ શક્યતાઓથી ભરેલી છે કે નરી સ્થૂલતામાં ઢળાયા વિના એ રસપ્રદ મનોઘટના આકારિત ન જ થાય એમ કહી શકાય ખરું? માણસના અકલ્પ્ય અંતર્ગૂઢની સાક્ષાત્કૃતિ કરાવવા માટે પ્રાકૃતનો આશ્રય લેવાય ત્યારે એ પ્રાકૃત પણ ચિરપરિચિત મટી વિસ્મયકારક અપરિચિતતાની મુદ્રા ધારણ કરતું દેખાય. રૂઢ પ્રતિભાવોથી એક ઝાટકે આપણને અળગા કરી દેતી આવી અપરિચિતતા જ્યાં ન અનુભવાય ત્યાં વિન્યસેલા વસ્તુમાં છીછરાશ છે એમ કહેવું પડે. 'ઊંડાણ'ની તાત્ત્વિક વ્યાખ્યા નહીં પામી શકેલા માટે 'ઊંડાણ'ના 'અભાવનું નિદર્શન કરવાનું સામર્થ્ય અહીં છે?

'કોકિલા ઊર્ફે કોકલિયા'માં પરતિરસ્કાર આત્મતિરસ્કારમાં વિરમે છે. ક્યાંક ઉદ્વાસ્તવિક સ્પર્શ સાથે નાટકભજવણીના હેવાલ જેવી ધાટીમાં કહેવાયેલી

'શિવલાલકાકા' વાર્તામાં લેખકે રાક્ષસ જેવા રાક્ષસના બદલાવા છતાં એક ન બદલાતા શિવલાલને કરાતી શિક્ષાની વાત મૂકી છે. 'નકો નગરિયો'માં એથારા, કવચિત્ અંતર્વિરોધાતા વ્યક્તિત્વની વાત કરવા નકા નગરિયાને લેખકે નકા અને નગરિયામાં વહેંચ્યો છે અને આજની નેતા બનવાની રસમ પર વ્યંગ કર્યો છે. આધુનિક માનવના અંતર્દ્વન્દ્વને તપાસતી આ વાર્તાઓમાં અન્ય વાર્તાઓમાંની વિલક્ષણતાની હાજરી વચ્ચે પણ લેખકનો બોધાત્મક સૂર અછતો રહેતો નથી. છઠ્ઠી આંગળી જેવી છેલ્લી વાર્તામાં મગરની જાતક કથામાં પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય ધુરંધરોનાં નામ ગૂંથી, સાહિત્યપરિષદના પ્રમુખપદ અને ચંદ્રકની વાત વણીને લેખક વાચાળપણે મગરના પ્રતીક દ્વારા કયાં પ્રહાર કરવા જંખે છે તેનો ઉત્તર ભલે લેખક જ આપે અને સાથે ભલે એવી શેખી મારે કે વાર્તાઘાટનો ઉપયોગ કરતાં કરતાં મેં વાર્તા તો આપી જ છે! ભાવકમાં આત્મલક્ષી સંનિકટતાનો ભાવ જગાડવા પ્રથમ પુરુષમાં વાર્તા કહેવાનો એક રસ્તો છે; આધુનિક સંપ્રજ્ઞતાને આત્મવિશ્લેષણની મુદ્રામાં માર્મિકપણે વ્યકત કરવા 'હું' વિશેષ કાવ્યરચનાઓ પણ થઈ છે. પણ હવે એ 'હું' પણ ત્રીજા પુરુષ જેટલો જ ત્રાહિત ને સાધારણ થઈ ગયો છે ત્યારે સર્જકોએ 'હું'ને બદલે પોતાનાં નામેરી પાત્રો વાર્તામાં દાખલ કરવા માંડયાં છે. 'નકો નગરિયો'માં 'જયોજી' આવે છે પણ તે વાર્તાના કેન્દ્રવર્તી થીમના વાહક મુખ્ય પાત્ર તરીકે નહિ. આચાર્યપદ ગ્રહણ કરતા માણસને શકરાજી કે શંભાજીને બદલે જયોજી કહેવાથી કોઈ વિશેષ પરિમાણ સિદ્ધ થતું દેખાતું નથી—એનાથી એક બાબત સિદ્ધ થાય છે; આધુનિકતાના મેનુમાંની એ વાનગી પણ પિરસાઈ જાય છે!

વાર્તાકારની પાસે થીમ છે. તેઓ એને વાર્તારૂપ આપવા માટે સ્પર્શક્ષમ બનાવોનો અને આધુનિકતા લાવવા માટે ઇમ્પ્રોવાઇઝેશન, સ્વપ્ન, ફેન્ટસી વગેરેનો ઉપયોગ કરે છે. ઉદ્વાસ્તવની ચતુઃસીમા દોરાયા પછી એનું વિશ્વ પણ સ્વયં-સાપેક્ષપણે એનાં પોતાનાં નિયામક તત્ત્વો સાથેની એની સુસંગતતા વડે એની આગવી રીતે પ્રતીતિકાર બની રહેવું જોઈએ; વાર્તાકારે આ પ્રતીતિકરતાની ભૂમિ રચીને ખસી જવું જોઈએ; એ ભૂમિ પર આકારાતી લીલામાં એનો હસ્તક્ષેપ ખપે નહીં, વસ્તુવિકાસ યાદચ્છિક નહીં પણ અન–આયાસે થતો વરતાવો જોઈએ. અહીં વાર્તાકાર વસ્તુવિન્યાસમાં ગોઠવણો કરતા વારંવાર જણાઈ આવે છે. કૃતકતા કે યાંત્રિકતા કયારેક નરી વિડંબનાનું લક્ષ્યવેધ ઓજાર બને; સંવેદનાનાં થીજેલાં પડોને ચીરવાની તીક્ષ્ણતાને વાસ્તવ કરતાં

ઉદ્વાસ્તવ ક્યારેક ગજબનાક આધિક્યમાં ધારણ કરી શકે પરંતુ એની પાછળ હાથવગી સહેલી યુક્તિ તરીકે એને પ્રયોજવાનો નાવીન્યમોહ તો તે સર્જન-સિદ્ધિને બદલે સર્જનદૈન્યમાં ખપે. વાસ્તવનું તર્કસંગતિનું બંધન ઉદ્વાસ્તવને નડતું નથી, તાર્કિક ખુલાસાની જવાબદારીથી પર રહીને એમાં યદૃચ્છાવિહારની મોકળાશ માણી શકાય છે એવી ગેરસમજથી સર્જક કલાગત ઉદ્વાસ્તવના ઋતને ઉવેખીને વાસ્તવમાંથી ઉદ્વાસ્તવમાં ઠેકવા માટેનાં મનસ્વી કૂદકપાટિયાં મૂકી દે છે. ત્રીજી વાર્તામાં આવી પ્લવંગતિ વધુ સ્પષ્ટ બને છે.

ચહેરાને એક કરવા – જુદા પાડવાની રમતના શોખીન વાર્તાકારના 'બે વિષ્ણુ' તબલચીમાં સમજાય, ફેન્ટસીના આશિક વાર્તાકારે જીવણને 'કાનના જગ્યાએ ઉગાડેલાં તબલાં' સમજાય અને 'જેવા સાથે તેવા'ના ન્યાયે તબલાંથી પોતાને વાજ આણી દેનારા વિષ્ણુને જીવન હારમોનિયમથી ઠેકાણે આણે એમ સમજાય પણ એમાં વાર્તાકાર જે ભાષા યોજે છે તેમાં તે હારમોનિયમની સૂરાવલીની ટૂંકાવ લંબાવ – પાડઉપાડ ઉખાડપછાડનો અને તબલાંની થાપોનો અને એ બંનેની જુગલબંધીનો લય ઉતારવા માગે છે? આધુનિકતા અને નાવીન્યનો ભાસ કરાવનારું લેખકનું એક સાધન ભાષાકીય કરામતોનું છે. વાચકોને વાર્તામાં 'ઇન્વોલ્વ' કરતી હળવા મિજાજે ઉચ્ચારાતી ચબરાકિયા સંબોધનોક્તિઓ, વાતચીતિયા છટાવાળાં વાક્યો, પ્રાદેશિક બોલીનાં તળપદી બોલીનાં અને ભણેલા શહેરીની બોલીના વાક્યપ્રયોગો – શબ્દપ્રયોગો, સીધીસાદી ધીરગંભીર કથનશૈલીથી સભાનપણે સતત ઉફરાંટી ચાલતી હળવાશભરી રમતિયાળ કથનશૈલી, જોડકણાંની ગરબાની ભાષાભંગિ, લોકકથાના કથનલહેકા, ક્યારેક વર્ણક જેવી પ્રાસાત્મકતા, અરૂઢ પદાન્વયનો પ્રયોગ, આત્મસંભાષણ, વગર વિરામચિહ્નો લીટીઓની લીટીઓ સુધી રેલાતી વાક્યધારા વડે વાર્તાકારે પોતાના ગદ્યને ઔપચારિકતાથી દૂર રાખવા પ્રયત્ન કર્યો છે. ઠેકઠેકાણેથી પડઘાઈ આવતી આ વાઙ્‌લઢણોનું એક જગ્યાએ પ્રદર્શન ભરવાની ક્રિયાને જો વાર્તાકાર ગુજરાતી ગદ્યની અપાર સર્જનાત્મક અને લીલામય શક્યતાઓ ગણતા હોય તો કહેવું જોઈએ કે ગદ્યની ક્ષમતાઓને કલાકાર્યકારી હેતુસર તાગવી – પ્રયોજવી એટલે શું તે હજી તેમને શીખવાનું બાકી છે અને એનો એકડો ઘૂંટવા તેમને અવશ્યપણે ગુજરાતની બહાર કદમ મૂકવો પડે તેમ પણ નથી.

*

ગાળ્યો આખો દિન
આકાશને જોતાં
આકાશમાં હતું માત્ર
આકાશ

—શિગેજી સુબોઈ

એલેમ્બિક કેમિકલ વર્ક્સ કંપની લિમિટેડ
એલેમ્બિક રોડ
વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૩

એતદ્-૨

એતદ્

ડિસેમ્બર, ૧૯૭૭ વર્ષ ૧ અંક ૨

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી

ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨

રસિક શાહ

ત્રીજે માળ, બ્લૉક નં.-૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ-૩
પેડર રોડ
મુંબઈ-૩૬

જયંત પારેખ

એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

વ્યવસ્થા / મુદ્રણ : આકૃતિ, સી-૪૮, સરદાર ઉદ્યોગનગર, આજવા રોડ. વડોદરા-૬.

વાર્ષિક લવાજમ : રૂા. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
જયંત પારેખ, મુંબઈ
રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે
'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી
કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦૦૦૧

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

અનુક્રમ

સ્ટીલ લાઈફ

ધૂસર દીવાલમાં
ચાંદનીના લપેડા કરેલી ઝાડની ખોપરી
પીળા પડદામાં
ઘુવડની ચિચિયારીના સળ
કાળાં ટેબલ કાળી ખુરશીમાં
કાળા માણસનાં કાળાં શરીરના દાબ
ધોળી છીછરી રકાબીમાં
જૂલમગારે ખેંચી કાઢેલી આંખોનાં સીતાફળ
નીગળેલા લાલઘટ્ટ લોહીમાં
ચોંટી ગયેલી મીણબત્તીની બુઝાયેલી વાટનો ધુમાડો
કાચના કૂંજાનાં પારદર્શક પાણીમાં
જરીપુરાણા છાપાના ડૂચાનો ચન્દ

જયંત પારેખ

ભીંત

૧

ભીંતને કાન હોય છે
ભીંતને
મોં
પણ હોય છે
હાથ પગ છાતી ત્વચા
ને નસો પણ
નસોમાં ધબક ધબક વહેતું
લોહી પણ
ને શ્વાસોચ્છ્વાસ પણ.

૨
કાળો ડિબાંગ અંધકાર
પથરાય
કોઈ
બુઝાતી શગની માફક
ભીંત
ઓલવાઈ જાય.

૩
કોઈ કોઈ વાર
આ ભીંતની
આરપાર
જોઈ શકાય છે.

૪
ભોંય પર પડેલ
એક પીછું ઉપાડવા
ભીંત
વાંકી વળે છે.

૫
વેગીલો પવન
ફૂંકાયો
ભીંતે
હાથ વીંઝયા
હાથ
તૂટી ગયા.

૬
કાન દઈ સાંભળું તો
આ ભીંતમાં
અસંખ્ય પંખીઓની
પાંખોનો ફફડાટ
સંભળાય છે.

કમલ વોરા

કાગળ

૧

ભૂરું આકાશ જોઈ
ધોળાં કબૂતર
ઊડ્યાં
ને
કાગળની જાળમાં
ફસાઈ ગયાં.

૨

આ
કાગળની ત્વચા
ઉઝરડાઈ ગઈ છે
ને
લોહી
ગંઠાઈને કાળું થઈ ગયું છે.

૩

ચારે બાજુથી
ઊડું ઊડું થાય છે
કાગળ
પણ વચ્ચે
બરોબર વચ્ચે
છાતી પર
મૂકેલું પેપરવેઈટ
એને
ટેબલ સાથે
જડી રાખે છે.

૪

ઊછળતા દરિયામાં
અંધારાનું જંગલ પસાર કરતા
હાલકડોલક ફાનસ જેવાં
અસંખ્ય વ્હાણો ઊતરી પડ્યાં છે
ઘૂઘવતાં પાણીમાં સ્થિર થઈને
ગતિ પકડતાં વ્હાણો
હજુ તો સઢ ફેલાવે
ત્યાં પવન પડી ગયો
પાણી ઓસરી ગયાં
વ્હાણો વેરવિખેર ફસડાઈ ગયાં ને
ધીમેધીમે
એક સફેદ કાગળ
સપાટી પર ઊપસી આવ્યો.

૫

આ અક્ષરો હેઠળથી
કાગળ
ખસી જાય તો ?

કમલ વોરા

ભીંત / કાગળ

૧

હવે
નક્કી નથી થઈ શકતું
આ ભીંત છે
કે
કાગળ ?

૨

બે ઊભી લીટી દોરી
બે આડી
વચ્ચોવચ્ચ એક ખુલ્લું બારણું દોર્યું
ખુલ્લા બારણામાંથી બહાર જઈ શકાય
ખુલ્લા બારણામાંથી અંદર આવી શકાય
હું બહાર જવા દોડ્યો
તુ અંદર આવવા
સફેદ ભીંત સાથે
હું આ તરફથી અથડાયો
તું પેલી તરફથી.

૩

કાગળમાં
ઈંટ પર ઈંટ પર ઈંટ મૂકી. મૂકાઈ.
વચ્ચે બરોબર સીમેન્ટ ભર્યો. ભરાયો.
પછી એક ખીલ્લી ઠોકી. ઠોકાઈ.
ખીલ્લી પર ખમીસ ટીંગાડ્યું. ટીંગાયું.
નિરાંતનો શ્વાસ લઈને
હું તો ઘસઘસાટ ઊંઘી ગયો
ને ફૂંકાતા પવનમાં
કડડડભૂસ
આખું આકાશ તૂટી પડ્યું મારી પર
કાટમાળ હેઠળ દટાઈ ગયેલો હું
બહાર નીકળી આવ્યો
ત્યારે
કાગળ પર એક પ્રશ્ન લખેલો હતો :
ભાઈ, તમારું ખમીસ ક્યાં ?

કમલ વોરા

ચાર જાપાનીઝ કાવ્યો

સુરેશ જોષી

તારા અને સૂકું ઘાસ

શિગેજી ત્સુબોઈ

વાતો કરે બંને રાત્રિની શાન્તિમાં
મારી બાજુમાં માત્ર પવન
મને લાગતું'તું થોડું એકલવાયું
આથી ભળવા મથ્યો એ લોકોની વાતોમાં
ત્યાં એક તારો ખર્યો આકાશેથી
મેં એને શોધ્યો સૂકા ઘાસમાં
પણ મને એની કદી ન લાગી ભાળ.

જાગ્યો જ્યારે
બીજી સવારે
મેં જોયું તો હૃદયમાં પથ્થર ભારે
ત્યાર પછી પૂછું હું દરરોજ મને
'આ પથ્થર ક્યારે બનશે તારો ?'
'આ પથ્થર ક્યારે બનશે તારો ?'

વિચારમગ્ન પાષાણ

ઈકુ તકેનાકા

કાળા કાળા ચોક વચ્ચે
એક ધોળો પથ્થર
એ છે ત્રિકોણાકાર
એ લાગે છે રોદાંના ચિન્તક જેવો.
જાણે દાઢી પર દાઢી ટેકવીને કોઈ બેઠું ન હોય!
પાષાણ, તું વિચારે છે –
દિવસના ભાગમાં કોઈક તારા પર બેઠું હતું તેને વિશે,
દિવસના ભાગમાં કોઈ બાળકે તારી સાથે ઠોકર ખાધી હતી તેની વિશે,
જે આંધળાની લાકડી તારા જોડે અથડાઈ તેને વિશે
પાષાણ, તને બધું બરાબર યાદ રહે છે
તારા પર બેઠેલો માણસ જિન્દગીથી કેવો કંટાળી ગયો હતો.
તારી જોડે ઠોકર ખાનાર બાળક કેવું ભૂખ્યું હતું.
તારી જોડે અથડાયેલી આંધળાની લાકડી કેવી ભાંગી ગઈ હતી.
હું કંઈક મુશ્કેલીથી દિવાસળી સળગાવું છું
ને તારી આગળ ધરું છું –
તારામાં જ નીલમ, પોખરાજ, માણેક ને અબરખ
તગતગી ઊઠે છે અને કશુંક કહેવા માગતા હોય તેમ આંખો પટપટાવે છે.

દરિયાકાંઠે મેઘધનુષ

શિકિચિ તાકાહાશી

ગર્જના કરતાં મોજાંઓ પ્રત્યે બેપરવાહ
છીપલી સૂતી છે.
રેતીમાં દટાઈને, હાલતી રેતીમાં ઝૂલતી
ઓસરતી ભરતી સાથે.
મોજાંઓની ગર્જના લક્ષમાં લીધા વિના
છીપલી હળવેથી સૂઈ રહી છે.
કોઈ દિવસ આ દરિયાકાંઠો
પૃથ્વીના પડની હલચલથી
બદલાઈ જશે ખેતરોમાં અથવા તો ચાલી જશે દરિયાના પેટાળમાં;
એટલા દૂરના ભવિષ્યની છીપલી ચિન્તા કરતી નથી.
આકાશનાં વાદળોની એને ઈર્ષ્યા નથી
કે વર્ષોથી મૃત કાયાની એને ઝંખના નથી.
શૂન્યમય બનાને, હીબકાં ભર્યા વિના, ધૂંધવાયા વિના
પ્રકૃતિના સાહસને બધું ન્યોછાવર કરી દઈને
કશી યાતના વિના, પણ નિઃશબ્દપણે
સરતાં સરતાં
કોઈ તોફાની દિવસે
એ ગડગડાટ સાંભળે છે-
અને બળબળતા સૂર્યની નીચે
રેતીમાં સેકાઈને પડી હોય છે ને
જો કોઈ બેપરવાહીથી એને ઊંચકી લે
ને એમાંથી બટન બનાવે, તો એની એને પડી નથી.
આહ! છીપલી,
દરિયાકાંઠેનું મેઘધનુષ
તું તારું સુન્દર સપનું સેવ્યે જા!

૮ એતદ્ ડિસે. ૭૭

જે બધું રહી ગયું પાછળ

સુમેઈ કાવાઈ

પ્રિયજનોનાં હું ભૂલી જાઉં મુખ
અને આ સમુદ્ર
ભૂલી જાય માછલીઓ

ભૂલી જાઉં પ્રિયતમા મારી
અને આ વસન્ત
ભૂલી જાય કેસૂડાંને

ભૂલી જાઉં હું સમય
અને જળ
ભૂલી જાય એની નૌકા

ભૂલી જાઉં કાવ્ય મારાં
અને આ નગર
ભૂલી જાય એના તારા

ભૂલી જાઉં સ્વપ્નો મારાં
અને ચન્દ્ર
ભૂલી જાય પરિધિ એની

ભૂલી જાઉં જિન્દગીને
અને પ્રભુ
ભૂલી જાય માનવોને

ભૂલી જાઉં વિશ્વને હું
અને આ સમુદ્ર
ભૂલી જાય ખણ્ડો એના

પૂર્વધારણાઓ અને પદ્ધતિઓ *

ડેવિડ હેલિબર્ટન
અનુ. રસિક શાહ

ફિનોમીનોલૉજીના દૃષ્ટિબિન્દુથી એક અમેરિકન સર્જકનું સામાન્ય અર્થઘટન કરતું આ પહેલું પુસ્તક છે એમ હું માનું છું.

પ્રસ્તાવનામાં મારી નોંધ પરથી સ્પષ્ટ થયું હશે કે આ પુસ્તક પોના લખાણ વિશે છે. ફિનોમીનોલોજી વિશે નહિ. કૃતિની વાચના સાથે મારે નિસ્બત છે, (ફિનોમીનોલૉજીની) પદ્ધતિના દૃષ્ટાન્ત સાથે નહિ. એ વાચના શું પ્રગટ કરે છે અથવા કરવામાં નિષ્ફળ જાય છે એ માત્ર પુસ્તક જ બતાવી શકે. પરંતુ મેં પૂર્વધારણાઓ અને પદ્ધતિઓની ચર્ચા કરવાનું વચન આપ્યું છે અને એમ કરવા માટે, તત્ક્ષણ પૂરતું, પુસ્તક પર મૂકેલા ભારની વાતને ઉલટાવી નાખીને, પોને બદલે ફિનોમીનોલૉજીની વાત કરવી રહી. એક અર્થઘટનાત્મક પદ્ધતિ લેખે ફિનોમીનોલૉજી બહુ ચર્ચાઈ હોવા છતાં, ઘણા એ વિશે અજાણ છે. વાચકોને એ પદ્ધતિથી હું પરિચિત કરવા માગું છું.

'એના એ જ દરિયામાં નાખવામાં આવતી જાળ દરેક વખતે ભિન્ન પ્રકારની માછલીને ઝડપે છે' સાન્તાયનાએ જ્યારે આ વાત કહી, ત્યારે, પ્રત્યેક અર્થ-ઘટનાત્મક પદ્ધતિને પોતાની વિશિષ્ટ પૂર્વધારણાઓ હોય છે એ વાત એમને અભિપ્રેત હતી. મોટાભાગના પ્રચલિત વિવેચનની એક વિશિષ્ટ પૂર્વધારણા એ રહી છે કે કૃતિ એક ચોક્કસ પદાર્થ છે, અક્રિય અને તટસ્થ 'વસ્તુ.' વિશ્વના બીજા કોઈ પણ પદાર્થની જેમ જ આપણે એનો અભ્યાસ કરી શકીએ. આ પૂર્વધારણા પ્રમાણે વિવેચકે સર્જકના કે પોતાના 'હેતુઓ (intention)' વિશે કશી ચિન્તા કરવાની જરૂર નથી. આ અભિગમ વાસ્તવમાં તો 'કૃતિ'ને એને સર્જનાર ચેતના અથવા એનું અર્થઘટન કરનાર ચેતના સાથે જેનો સંબંધ લોપ થઈ ગયો છે એવી 'અસ્તિ (being in itself)' તરીકે સ્થાપે છે. ફિનો-મીનોલૉજિસ્ટ જુદો દૃષ્ટિકોણ ધરાવે છે. કશાક અર્થમાં કૃતિને પોતાનું વિશિષ્ટ

* Edgar Allan Poe-A Phenomenological View; David Halliburton પુસ્તકની પ્રસ્તાવનાનો અનુવાદ.

જીવન હોય છે એ વાતની ના પાડયા વગર, ફિનોમીનોલૉજીસ્ટ માને છે કે એને સર્જનાર હેત્વાત્મકતા (intentionality) અથવા તે. સર્જાઈ ચૂકયા પછી એની અનુભૂતિ પામનાર હેત્વાત્મકતાથી એનો વિચ્છેદ ન કરી શકાય. કૃતિ જો ચેતનાના કોઈક કાર્ય વડે ઉદ્ભવતી ન હોય તો એ કઈ રીતે અસ્તિત્વમાં આવે છે? કૃતિનું અર્થઘટન ચેતનાના કોઈ કાર્ય વડે ન કરવામાં આવે તો વિવેચન કેવી રીતે અસ્તિત્વમાં આવે છે? પોતાનાથી વધારે પ્રતિષ્ઠિત વિદ્યાશાખાઓ સાથે હરીફાઈમાં ઊભા રહી શકાય એ માટે વિવેચને કૃતિને વૈજ્ઞાનિક મોડેલના ઢાંચામાં ઢાળવાની ચેષ્ટા કરી છે. "કૃતિ સ્વયં સ્વતંત્ર પદાર્થ છે" એ વિભાવના આ ઐતિહાસિક પરિસ્થિતિને અપાયેલી રહસ્યમયતા(mystification)ની દ્યોતક છે એવું ફિનોમીનોલૉજીસ્ટ માને છે. એ આવાં મોડેલની પ્રસ્તુતતાને પડકારે છે, જેમ એણે ૧૯મી સદીના પોઝીટીવીઝમ (positivism)ની ચકાસણી વગરની પૂર્વધારણાઓ પર જેમની પદ્ધતિઓ આધારિત છે એવા વિવેચકોએ કદીક કરેલા 'વસ્તુલક્ષિતા (objectivity)'ના દાવાને પડકાર્યો છે. આત્મ-સંજ્ઞાને લુપ્ત કર્યા વગર આત્મલક્ષિતામાંથી વસ્તુલક્ષિતામાં સરી પડતી ક્રિયા તરીકે લેખનને ગણાવી શકાય. લેખક કલમ બાજુએ મૂકે છે ત્યારે પહેલાં ન હતા એવા શબ્દો પૃષ્ઠ પર હોય છે. લેખકે એકી સાથે નક્કર, બીજાને પ્રાપ્ય અને પુનર્નિર્માણ કરી શકાય એવી, પોતાનાથી ભિન્ન અસ્તિનું સર્જન કર્યું હોય છે. છતાંય, જે હેત્વાત્મક ક્રિયામાંથી એણે અસ્તિત્વ પ્રાપ્ત કર્યું છે એને આ નવી વસ્તુ પોતાનામાં જાળવી રાખે છે. સર્જન કાર્યનું અંતિમ પરિણામ પોતાનામાં આત્મલક્ષિતા અને વસ્તુલક્ષિતાનાં તત્ત્વોને મેળવી દેતી એકરસતા હોય છે. હેત્વાત્મકતાના પાસાથી સ્વતંત્ર રહીને કૃતિનું અર્થઘટન કરવાનો પ્રયત્ન કરનાર બિનજરૂરી મર્યાદામાં અટવાય છે. પ્રયોગશાળામાંના પારામીશિયમ, રેતીનો એક કણ કે અણુથી કૃતિ જેનાથી ભિન્ન બની રહે છે એ પાસાંથી જ પોતાને એ વંચિત રાખે છે. આમ કરવામાં, કૃતિ સુધી એને પહોંચાડતું સ્વાભાવિક સાધન–પોતાની આત્મલક્ષિતા, પોતાનામાં જ રહેલી હેત્વાત્મકતાને પણ એ એકીસાથે નકારે છે. ફિનોમીનોલૉજીસ્ટ આ સાધનને સ્વીકારે છે, એનો ઉપયોગ કરે છે અને માને છે કે સર્જકના જેવી જે શક્તિઓ પોતે ધરાવે છે એ જ કૃતિ તરફનો ઉત્તમ અભિગમ એને પૂરો પાડે છે.

(પરંતુ) જે હેત્વાત્મકતાને ફિનોમીનોલૉજીસ્ટ શોધી બતાવે છે એ હવે લેખકમાં નહિ, કૃતિમાં હોય છે. એવું અર્થઘટન કરનાર, કૃતિને વાંચતાં વાંચતાં કેટલાંક ગૃહીતો સ્વીકારે છે. એની ચકાસણી કરવા કદીક એને કૃતિ પર નહિ પણ

લેખકના જીવન પર ભાર મૂકવો પડે છે તે વખતે લેખકના જીવન પર પ્રકાશ પાડતા પત્રો, નોંધપોથી વગેરે એને માટે અનિવાર્ય બની જાય છે. ફિનોમીનોલૉજીસ્ટ એ સૌના મહત્ત્વને નકારતો નથી. મેં, આ અભ્યાસમાં, એવાં સાધનોનો ઉપયોગ કર્યો છે. પરંતુ પૃષ્ઠ પરનો શબ્દ જેને મન અતિ મહત્ત્વનો છે એવા વિશ્લેષક માટે પૃષ્ઠ પરનો શબ્દ જ સૌથી વધુ માહિતીનો સ્રોત બની રહે છે. વિદ્યાપીઠના સાહિત્યના વિદ્યાર્થીઓ સહિત અનેક વાચકો એ શબ્દ અને એ પૃષ્ઠનો સામનો કરતાં અચકાય છે. એવા વિદ્યાર્થીને માટે વાક્યનું કાર્ય-એનું વ્યાકરણ અને પદવિન્યાસ, એની શૈલી, એનું નિબંધન અને તનાવ–સાથેનો સન્નિકર્ષ સૌથી મોટી ચિન્તાનો વિષય હોય છે. એક વાક્યનો બીજા વાક્ય સાથે સંબંધ જોડી એક સંકુલ ભાતને ઓળખીને જુદી પાડી બતાવવાની હોય છે ત્યારે અથવા બને એટલી સંદિગ્ધતાને ટાળીને લેખકની પાત્ર અથવા વિષયવસ્તુની રજૂઆત સાથે એ વાક્યોને સાંકળી બતાવવાના હોય છે ત્યારે ચિન્તાનો ભાર ઘણો વધી જાય છે. અભ્યાસી એ વખતે હમેશાં કૃતિથી દૂર લઈ જતાં, દેખીતા ચોકખાં ચણક અને મોટે ભાગે અમૂર્ત એવા નાનાવિધ સંરક્ષણાત્મક વ્યૂહો ઘડે છે. (દા. ત.) એક પ્રશ્ન હોય : ૨૫ મા પૃષ્ઠના ચોથા પેરામાં આવતાં ચાર સળંગ વાક્યોનો અર્થ કેવી રીતે શોધી કાઢીશું? જવાબમાં આપણે 'વાદ'ને સ્થાપી આપીએ છીએ, રોમેન્ટીસીઝમ, પ્રકૃતિવાદ, ઈમ્પ્રેશનીઝમ વગેરે. અથવા લેખક મદ્યપાન કરતા હતા કે નહિ એવો વિવાદ ઊભો કરી આપીએ છીએ. આપણને અનુકૂળ એવા વિવાદના પાસાના સમર્થનમાં આપણે નોંધપોથીમાંની એકાદ નોંધ અથવા મિત્રને લખાયેલો એકાદ સાચો પત્ર ચીંધી બતાવીએ છીએ. એવા 'સાચા' પત્રમાં વ્યક્ત થતો હેતુ અને કૃતિમાં રહેલી હેત્વાત્મકતામાં રહેલા ભેદ પર વિચાર કરવાનું આપણે ટાળીએ છીએ.

રશિયન સ્વરૂપવાદીઓની જેમ ફિનોમીનોલૉજીસ્ટ મૂળ કૃતિને જ વળગી રહે છે. આ આગ્રહને લઈને, તત્ક્ષણ પૂરતું, મૂલ્ય, વ્યક્તિગત ગમા અણગમા અથવા વિચારસરણીની વિચારણાને બાજુએ મૂકવાં પડે છે. જો આવું ન બને તો (એક અંતિમ કોટિના કિસ્સામાં બન્યું છે તેમ) બોરીસ તોમાશેવ્સ્કીએ પોતાના નિબંધ 'થીમેટીક્સ'માં ફરિયાદ કરી છે તેમ અનર્થઘટનની શક્યતા ઊભી થાય છે. ઓસ્ત્રોવ્સ્કીની 'ધ બેન્ક્રપ્ટ' નામની નવલકથાનું મુખ્ય પાત્ર વિવેચકોને એમની વિચારસરણીને પ્રતિકૂળ હોઈ, વાંધાજનક લાગ્યું. 'જો વાચક કૃતિની વાચના દરમિયાન અનુભવાતા આવેગોને પોતાની વ્યક્તિગત લાગણીઓના

અથવા રાજકીય ભાવનાઓના સ્વરૂપ દ્વારા જ પામવાનો પ્રયત્ન કરે તો વિચારસરણી પ્રત્યેની પ્રતિબદ્ધતાના કારણે થતું કલાકૃતિનું આવું અર્થઘટન વાચક અને કૃતિની વચ્ચે કદીય ન ઓળંગી શકાય એવી દીવાલ બનીને ઊભું રહે. વાંચવા માટે વાચકે નિર્દોષ ભાવે કૃતિ પાસે જવું જોઈએ અને સર્જક જે સંજ્ઞાઓ મોકલે એ એણે ઝીલવી જોઈએ.'૧ બીજા શબ્દોમાં, કૃતિને પકડમાં લેવા માટે વાચકે પોતાની જાતને છૂટી મૂકી દેવી જોઈએ. જે લેખો અર્થઘટનને, વિજય માટેની સાઠમારીની એકાંગી ક્રિયાશીલ પ્રવૃત્તિ તરીકે ઘટાવે છે એમને મન, પોતાની જાતને આમ વહી જવા દેવી એ અર્થઘટનની અક્રિયાત્મક બાજુ છે. જે વિવેચકોને લઢવૈયાની અદાથી સિદ્ધાન્તો માટે ઝઝૂમવું છે એ આવું વધારે માને છે. પોતાની સમક્ષ જે કૃતિ છે એને મૂલવવી પણ 'જોવી' નહિ એને બદલે એને 'જોવી'-પણ કદી મૂલવવી નહિ એવું જે માને છે એવા વિવેચકની ખેવના આથી કંઈક જુદી જ હોય છે. પોતાની સામે જે છે તે સારું છે કે નરસું એ નક્કી કરવાનું એ વિવેચક ટાળતો નથી. જો એ એવો નિર્ણય કરવાનું સ્વીકારે તો પોતાનું વિશ્લેષણ પૂરું થયા પછી જ, પહેલાં નહિ. દેકાર્તના શબ્દોમાં 'જે આપણી ઇન્દ્રિયોની સામે સાહજિકતાથી રજૂ થાય છે' એના તરફ વિવેચક પ્રતિભાવ બતાવે છે. કાઉન્ટ યોર્ક ફોન વાર્ટનબર્ગના શબ્દોમાં વિવેચકે ધીરજ રાખીને સાંભળવું જોઈએ. "...જો તમે સ્થિર રહેશો તો તમે સાંભળશો એટલે કે સમજશો." ૧ લીઓ સ્પિત્ઝરના હિસાબે ધીમે ધીમે, લાંબા સમય સુધી કૃતિને જોયા કરવામાંથી સમજ ઉદ્ભવે છે. ભાષાશાસ્ત્રી તરીકેના પોતાના અનુભવો વિશે વાત કરતા એ કહે છે: વર્ષોના અભ્યાસ દરમિયાન પદ્ધતિ વિશેનો સંચિત સૈદ્ધાન્તિક અનુભવ હોવા છતાં કેટલીય વાર, શરૂ શરૂના વિદ્યાર્થીની જેમ પોતાનું રહસ્ય પ્રગટ ન કરતાં પૃષ્ઠો સામે મેં ખાલી નજરે તાક્યા જ કર્યું છે. વિફલતાની આ પરિસ્થિતિમાંથી બહાર નીકળવાનો એક જ માર્ગ હતો, ધીરજપૂર્વક આત્મવિશ્વાસ સાથે વાંચવું ફરી ફરી વાંચવું અને ગ્રંથના વાતાવરણમાં પૂરેપૂરા ઝબોળાઈ જવું. અને અચાનક એક શબ્દ, એક પંક્તિ જુદી તરી આવે છે અને આપણને સમજાઈ જાય છે કે આપણી અને કવિતાની વચ્ચે કશોક સંબંધ બંધાઈ ચૂક્યો છે. આ પ્રક્રિયા પર આજે ફરી વિચાર કરું છું (વિશ્લેષણના પ્રાથમિક તબક્કાનું જ આ તો અંતિમ) ત્યારે પ્રશ્ન થાય છે: એ ચોક્કસ ક્યારે શરૂ થઈ એ કેમ કહી શકાય? (એનું 'પહેલું પગથિયું' પણ કશાકથી પૂર્વનિર્ણીત હતું.)

---

૧ 'રશિયન સ્વરૂપવાદી વિવેચન : ચાર નિબંધો'-૧૯૬૫-પૃ. ૯૦

જે વસ્તુઓ વિશ્વમાં હંમેશ હતી પરંતુ જે આપણા ધ્યાન બહાર રહી જતી હતી એને જોવા માટે, પોતાની પૂર્વધારણાઓના આવરણને તોડનાર કલાકાર સાથે ફિનોમીનોલૉજીસ્ટને ચાર્લ્સ પીઅર્સ સરખાવે છે. "ફિનોમીનોલૉજી કોઈપણ અર્થમાં સારા અને ખરાબ વચ્ચે ભેદ કરવાને બદલે જેવા છે તેવા ફિનોમીનાને ચિંતવે છે, આંખ ખોલી જે છે એને જુએ છે અને એનું વર્ણન કરે છે, કલ્પકતા અને વાસ્તવિકતામાં જે દેખાય છે એનો ભેદ પણ એ પાડતું નથી. એ માત્ર ફિનોમીનાને વિષયવસ્તુ લેખે વર્ણવે છે.' ૨

સાહિત્યિક ઘટના, માનવ ચેતના અને માનવમાંથી સર્જાતી હોઈ, પ્રાકૃતિક ઘટનાથી જુદી પડે છે. સાર્ત્રના શબ્દોમાં, શાબ્દિક વિધાનોને પ્રતીકાત્મકતા (Signification) હોય છે. જ્યારે ભૌતિક વસ્તુઓને અર્થ હોય છે. 'વસ્તુઓ કશું જ ચીંધતી નથી. છતાં દરેક વસ્તુને અર્થ હોય છે. જે રૂઢિગત સંબંધથી હાજર રહેલી વસ્તુ ગેરહાજર રહેલી વસ્તુની અવેજીમાં એને ચીંધે છે એને હું Signification કહું છું; આપણી સમક્ષ વાસ્તવિકતાની અસ્તિ, બીજી હાજર અથવા ગેરહાજર, દૃશ્ય અથવા અદૃશ્ય પરંતુ અન્તે તો વિશ્વમાં રહેલી બીજી વાસ્તવિકતાની અસ્તિમાં પોતાનો જે રીતે ફાળો નોંધાવે છે એને હું 'અર્થ' કહું છું. પ્રતીકનું આરોપણ કરતી હેત્વાત્મકતાને લઈને જ વસ્તુને એની પ્રતીકાત્મકતા બહારથી સાંપડે છે; 'અર્થ' એ વસ્તુનો પ્રાકૃતિક ગુણધર્મ છે.' ૩ સાહિત્ય વિવેચક પ્રતીકાત્મકતા બક્ષનાર હેત્વાત્મકતાને શોધી કાઢવાનો પ્રયત્ન કરે છે અને એ હેત્વાત્મકતાનો અંતિમ ઉદ્દેશ નક્કી કરવા માટે પોતાની જાતને પૂરતા પ્રમાણમાં એનામાં એકરૂપ થઈ જવા દે છે. કૃતિમાં અંતર્હિત રહેલી હેત્વાત્મકતા દેખીતી રીતે બીજી જાતની હેત્વાત્મકતાથી જુદી પડે છે. દા. ત. હુસેર્લ જેવા વ્યવસ્થિત ફિલસૂફ 'શુદ્ધ' હેત્વાત્મકતાની તપાસ આદરે છે. બીજી કક્ષાએ, કૃતિની રચના દરમ્યાન અનેક હેતુલક્ષી કાર્યો આરંભાયેલા હોય છે. અન્તે, કૃતિમાં પ્રગટ થતી હેત્વાત્મકતાને ધ્યાનમાં લેવી રહી. ફિનોમીનોલૉજીસ્ટ વિવેચક હુસેર્લે સ્થાપેલા વૈચારિક પાયાનો ઘણો બધો આશ્રય લે છે પરંતુ એ એથી આગળ વધીને સાહિત્યિક કલાકૃતિમાં 'હેત્વાત્મકતાએ ભજવેલા સંકુલ પાસાને છતો કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે જે કરવાનું હુસેર્લે કદી માથે નહોતું લીધું' (જો કે એણે 'કલાકૃતિની અસ્તિનો એક વિશિષ્ટ

---

૧ માર્ટીન હાઇડેગર Being and Time ૧૯૬૭ પૃ. ૪૦૧ ૨ Saint Genet : Actor and Martyr પૃ. ૨૩૨ ૩ The Collected Papers of Charles Pierce V Para 37.

પ્રકાર હોય છે એમ તો સ્વીકારેલું). લખવાની ક્રિયા દરમિયાન સર્જક–સંપ્રજ્ઞતા ઘણું બધું કરવાનો હેતુ ધરાવે છે જેમાંથી કેટલોક અંતિમ અભિવ્યક્તિના તબક્કા સુધી નથી પહોંચતો. કેટલાક હેતુઓ બીજા હેતુઓમાં વિલીન થઈ જતા હોઈ, કૃતિમાં નજરે ન પડે. દેખીતા કેટલાક હેતુઓ વળી પાછા બીજા હેતુઓમાં વિલીન થઈ જાય. વિલીન થયા વગર રહેલી હેત્વાત્મકતા સાહિત્યકૃતિ બની રહે છે. વિવેચકને મુખ્યત્વે એ કૃતિ સાથે લેવાદેવા હોય છે. સારાંશ એટલો જ કે કૃતિમાં કંડારાયેલી હેત્વાત્મકતા હવે શુદ્ધ સ્વરૂપે આત્મલક્ષી નથી હોતી–એનું ઉદ્‌ગમસ્થાન હેતુલક્ષી આત્મલક્ષિતા હોવા છતાં. લખવાની ક્રિયા દ્વારા જ આત્મલક્ષિતા એનું આત્મલક્ષિતાનું પાસું ગુમાવ્યા વગર વસ્તુલક્ષિતામાં ભળી જાય છે. એટલે કૃતિ જે આત્મલક્ષિતામાંથી એ જન્મે છે એની સાથે ન તો એનું સમીકરણ માંડી શકાય છે, ન તો એનાથી એનો વિચ્છેદ કરી શકાય છે. આત્મલક્ષિતા હજીય 'ત્યાં' છે, મુક્ત અને સંલગ્ન એવા એક વિશિષ્ટ સ્વરૂપે; સર્જક જે સર્જે છે એની સાથે એ આત્મલક્ષિતા એકરૂપ ન હોઈ એ અર્થમાં 'મુક્ત' અને એણે એ સર્જી એ અર્થમાં 'સંલગ્ન'. કૃતિ સમક્ષ મુક્ત સંપ્રજ્ઞતાથી ઊભા રહી, વિવેચક કૃતિમાં સિદ્ધ થયેલી હેત્વાત્મકતાને શોધી કાઢવાનું માથે લે છે. કૃતિમાંથી જે કંઈ એની પાસે આવે છે એને એ આવવા દે છે. બૅકેટ કહે છે તેમ 'ઘટનાના ફુવારા' નીચે એ પોતાની જાતને સમર્પી દે છે.

પો–ના મારા વિશ્લેષણમાં હું પ્રથમ પુરુષનો ઉપયોગ કરું છું ત્યારે કૃતિ જે પરિસ્થિતિ રચી આપે છે એમાં મારી જાતને મૂકવાનો પ્રયત્ન કરું છું. મોટા ભાગે, એકાદું પાત્ર પરિસ્થિતિ સાથે સંકળાયેલું હોય છે. અને એ પાત્ર કૃતિમાં ક્રિયાશીલ એવી ભિન્ન સંપ્રજ્ઞતા હોય છે. હું એને ભિન્ન એટલા માટે કહું છું કે એની સર્જક સંપ્રજ્ઞતા સાથે પાત્રનું સમીકરણ ન માંડી શકાય. એથી ઊલટું, એ એ સંપ્રજ્ઞતાનું પરિણામ છે અને એને પોતાની આત્મલક્ષિતા છે. સાથોસાથ, એને સર્જનાર સંપ્રજ્ઞતાથી એને વિચ્છેદી શકાય નહિ. બીજા શબ્દોમાં પાત્રની આત્મલક્ષિતા કૃતિનાં પરલક્ષી ઘટકોમાંનું એક છે. પાત્ર કૃતિમાં રહેલું છે, કૃતિની બહાર એનું અસ્તિત્વ ન હોઈ શકે. (વિવેચક તરીકે) મારી જાતને હું એની સાથે એકરૂપ કરી નાખું છું ત્યારે એનાં પર મારી સંપ્રજ્ઞતા લાદવાને બદલે એનો ભાર ઝીલી લઉં છું જેથી એ મારા તરફ સરવા માંડે– 'તરફ જ' કારણ કે એની અને મારી આત્મલક્ષિતા વચ્ચે અનિવાર્ય એવું અંતર છે. Intersubjectivity સંપૂર્ણ અભિન્નત્વ વચ્ચેનો સમ્બન્ધ છે, એની

શરત નથી. 'હું' કદી સમ્પૂર્ણપણે 'તું' નથી. – 'તું' વ્યક્તિ હોય કે સાહિત્યકૃતિ હોય. અભિન્નત્વ સાધવાની પ્રક્રિયાને નજીક આવવાની પ્રક્રિયા કહેવી જોઈએ. એ પ્રક્રિયા શરૂ થતાં પહેલાં, એક બિંદુએ પાત્ર મારાથી અમુક અંતરે હોય છે. પ્રક્રિયા દરમિયાન બહુ આશાસ્પદ રીતે એ મારી ઘણી નજીક આવે છે અને પછીથી જે કૃતિનો એ અંશ છે એના તરફ હું વળું છું ત્યારે એ પાછું હઠે છે. પાત્ર સાથેનો મારો સંબંધ સ્પીત્ઝર કહે છે તેમ ભાષા વિશારદ અને પાઠ વચ્ચેના સંબંધમાં 'આગળ–પાછળ' જવાના સંબંધની ઉપપત્તિરૂપ છે. કૃતિની એક વિગતને હું ઝીણવટથી તપાસવા નજીક જાઉં છું. સમગ્ર કૃતિમાં એનું સ્થાન પામવા થોડો દૂર જઉં છું. ફરીથી સમગ્રમાંની એકાદ વિગતને તપાસવાના નિમિત્તે પાછો નજીક આવું છું. ઘટનાપરક 'હું' આત્મલક્ષિતાનો પ્રક્ષેપ કરવાને બદલે, કૃતિનાં પાત્રની આત્મ-લક્ષિતાના પ્રયત્નરૂપે કાર્યરત થનો હોય છે. અવરની સ્થિતિને ઓળખવી એટલે મારામાંથી બહાર આવીને ઊભા રહેવું અને એ અવરની આત્મલક્ષિતાને એક પ્રકારની વસ્તુલક્ષિતા તરફ ખેંચી જવી.

ફિનોમીનોલૉજી વ્યક્તિ અને વસ્તુ વચ્ચેની સીમારેખાને ઓગાળી દઈ, રોજ-બ-રોજના જીવાતા વાસ્તવના અસ્તિત્વની એકતાનો અર્થ એમાં ફરીથી રોપવાનો પ્રયત્ન કરે છે. ફિનોમીનોલૉજિસ્ટ જ્યારે સાહિત્ય તરફ વળે છે ત્યારે એ એવી કૃતિઓના સંપર્કમાં આવે છે જેમાં કર્તા અને વસ્તુ વચ્ચે પડેલી તિરાડ કેન્દ્રીય સમસ્યા હોય (ઘણા Romantic સર્જકોના કૃતિઓમાં હોય છે તેવી રીતે) અથવા મોટા ભાગની પ્રથમ–પુરુષ એકવચન કથાઓમાં હોય છે તેમ આત્મ-લક્ષિતા કેન્દ્રીય ઘટના હોય. આ ચર્ચામાં મારી કાલ્પનિક કૃતિ બીજા પ્રકારની છે. અને એટલે જ મેં કૃતિમાંના પાત્ર જેવી એક અસ્તિ પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું છે. આથી ભિન્ન પ્રકારની કૃતિઓ અને ભિન્ન પ્રકારની અસ્તિઓ હોઈ શકે છે. (પો અને બીજા રોમેન્ટિક સર્જકોમાં બને છે તેમ) કૃતિ moods લાગણીઓ, ચિત્રાવસ્થાની રજૂઆત કરે. તદુપરાંત, પાત્રોવાળી કૃતિ પણ એક અસ્તિ છે. એની આગવી રીતે સમગ્રતયા અસ્તિત્વ ધરાવે છે. મેક્ષ શીલર સામાન્યતઃ જે વાત જીવન વિશે કહે છે એ સાહિત્ય–સર્જન જેવી જીવનના અંશરૂપ માનવ ક્રિયાઓ માટે પણ એટલી જ સાચી છે : 'Ontological અર્થમાં શારીરિક અને ચૈતસિક પ્રક્રિયાઓ પૂરેપૂરી એકરૂપ છે. ઘટના રૂપે જ એ ભિન્ન છે. પરંતુ ઘટના સ્વરૂપે પણ એમના નિબંધના નિયમો અને એમની પ્રક્રિયા-ઓના તાલ પરત્વે એ પૂરેપૂરી એકરૂપ છે. બન્ને પ્રક્રિયાઓ અ-યાંત્રિક છે.

ણને કશીક અખિલાઈ અને ઉદ્દેશ તરફ ગતિ કરે છે' કલાકૃતિ પણ અખિલાઈ અને ઉદ્દેશ તરફ ગતિ કરે છે. વિવેચક-વાચકે કૃતિને સમજવી હોય તો સ્પીત્ઝરે કહ્યું છે તેમ કૃતિની અપરોક્ષતામાં અને અખિલાઈમાં પોતાની જાતને ઝબોળવી જોઈએ.

જો લેખક એમ કરે તો, જ્યોર્જ પુલે જ્યાં રુસોના લખાણમાં રહેલા જે ગુણધર્મોને વર્ણવે છે એને એ માણી શકે. જ્યોર્જ પુલે એ વિશે કહે છે: એ વિવેચક માટે 'કૃતિમાંની કોઈ વ્યવસ્થા એને વ્યવસ્થિત કરતા સિદ્ધાન્ત વગરની નથી. ટૂંકમાં કરોળિયાનું કોઈ જાળું કેન્દ્ર વગરનું નથી અને કરોળિયો જ એ કેન્દ્ર છે. ખરું પૂછો તો કૃતિથી સર્જકના માનસિક વ્યાપારો સુધી જવાનો પ્રશ્ન જ ઉપસ્થિત નથી થતો. એને બદલે કૃતિના વર્તુલમાં જ રહીને વ્યવસ્થિત રીતે ગોઠવાયેલાં વસ્તુલક્ષી ઘટકોથી શરૂ કરીને કૃતિમાં જ અંતર્હિત રહેલી કશીક વ્યવસ્થા આણતી શક્તિ તરફ જવાનું હોય છે—જાણે કે એવી વ્યવસ્થાનું નિર્માણ કરતી અને એને સ્પર્શતી સમસ્યાઓ ઉકેલતી હેતુલક્ષી સંપ્રજ્ઞતાના સ્વરૂપે એ શક્તિ પ્રગટતી હોય. એટલે જો એમ કહીએ કે પોતાનાં નિબંધનાત્મક ઘટકો વડે કૃતિ authentic ભાષા બોલે છે, પોતાની જાતને એ રીતે પ્રગટ કરે છે અને પોતાનાથી પર એનો બીજો કશો અર્થ નથી તો શબ્દોનો અનુચિત ઉપયોગ ભાગ્યે જ કર્યો કહેવાશે. જ્યાં રુસોનું વિવેચકીય સાહસ કંઈક આવું છે. રૂપરચના દ્વારા અને એમના વડે વ્યક્ત થઈ હોવા છતાં રૂપપરક કે વસ્તુલક્ષી નહિ એવી વાસ્તવિકતાને પામવા માટે એ સાહસ કૃતિનાં વસ્તુલક્ષી ઘટકોનો ઉપયોગ કરવા ઉદ્યત થાય છે.... સાહિત્યિક કોઈ પણ કૃતિમાં બે પરસ્પર વિરોધાભાસી બળો રહેલાં હોય છે. સ્થિરતા માટેની ઇચ્છા અને કશીક પ્રવાહિતાની વૃત્તિ. કોલરિજ જેને આકાર ઘડતી શક્તિ કહે છે એના પર રૂપરચના કેવો આધાર રાખે છે એ આ વિરોધી બળોની આંતરલીલા વડે આપણે જોવા પામીએ છીએ. એ શક્તિ જ રૂપરચનાનું નિર્માણ કરે છે, એમને હેરવેફેરવે છે અને એમને અતિક્રમી જાય છે.'[૧]

હું હેતુપુરઃસર આત્મલક્ષી અને વસ્તુલક્ષી એમ બે અન્તિમો વચ્ચે, એમનું પરસ્પરાવલંબન બનાવવા માટે, ઝોલાં ખાયા કરું છું. આ બે ઘટકોને એ અલગ અલગ દેખાય ત્યારે જ માત્ર નહિ પરંતુ એક બીજાને આંતરે અથવા

---

૧ The phenomenology of Reagins, New Literary History : A journal of Theory and Inter Pretation, 1 (19J9), Po. 66–67.

એક બીજામાં ભળી જાય ત્યારે પણ વિવેચકે પિછાણી લેવા જોઈએ એ મારે સૂચવવું છે. આ અર્થમાં, અગાઉ મેં અમૂર્ત સ્વ-પે જેનું આલેખન કર્યું છે એ hermeneutic પ્રક્રિયાની જ વાત મારી દલીલો મૂર્ત કરે છે. જે પ્રક્રિયાનું હું વર્ણન કરવાનો છું એ યાત્રામાં વાચકને મારી સાથે રાખવાની મને આશા છે. આ તબક્કે હું મારી બાજી ખુલ્લી કરી દઉં છું. ઉપરાંત, જે પરિપ્રેક્ષ્યોની મેં વાત કરી છે એ તમને બતાવવાનું માથે લઉં છું ત્યારે હું પણ હેતુલક્ષી બનું છું અને હું એ વિશે સજાગ છું. હવે 'વિજ્ઞાન' અને 'ન-વિજ્ઞાન'નાં બે અન્તિમો વચ્ચે ફરી આવીને, ફિનોમીનોલોજીના અભિગમનું એક વધુ લક્ષણ પ્રગટ કરવાનો પ્રયત્ન કરીશ.

ફિનોમીનોલોજી સાચા અર્થમાં વૈજ્ઞાનિક બની શકે કે નહિ એ દલીલનો વિચાર કરવાનો છે. વિજ્ઞાનથી કોઈને શું અભિપ્રેત છે એના પર ઘણો આધાર રહે છે. સંખ્યા અને માપનાં પરિમાણોમાં વ્યક્ત થતા વિજ્ઞાનની જ વાત થતી હોય તો અર્થઘટન વિશે વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિ વિકસાવવા માટેની શક્યતાની આશા નહિવત્ છે. સંપ્રજ્ઞતા, હેતુલક્ષિતા, શાબ્દિક ક્રિયાવાચક અર્થ અને અર્થચ્છાયાઓનું રાસાયણિક સંયોજનની જેમ માપ ન કાઢી શકાય. એમના વિશે કશું નિશ્ચિત કહી પણ ન શકાય. અર્થઘટનની કોઈ પદ્ધતિએ વૈજ્ઞાનિક મોભો પ્રાપ્ત કરવો હોય તો એણે માનવવાચાના અભ્યાસને વિશિષ્ટ રીતે અનુરૂપ બનીને વૈજ્ઞાનિક થવું પડે. આ અનુકુળ થવાનો અભિગમ એ જ પાયાની વૈજ્ઞાનિક વાત છે. દરેક વિજ્ઞાન—કહેવાતાં ચોક્કસ વિજ્ઞાનો પણ—એના વિષયને અનુકૂળ બને છે. સાથે સાથે, કંઈક ઓછા અંશે એના વિષયને એ પોતાને અનુકૂળ બનાવે છે. જે ક્ષેત્ર વિશે વિજ્ઞાની શોધ આદરે છે એ ક્ષેત્રમાં પોતે પણ આવી જાય છે એ હકીકતનો વિજ્ઞાનીઓના પક્ષે સ્વીકાર, આ બીજા પાસા પર ભાર મૂકે છે. સાહિત્યિક વિવેચકે પોતાને પણ લક્ષમાં લઈને પોતાની સંપ્રજ્ઞતા વિશે વિવેચનાત્મક બનવું જોઈએ. જે વસ્તુને એ તપાસવા પ્રવૃત્ત થાય છે એના સંપ્રજ્ઞત, હેતુલક્ષી, માનવીય પાસાંનો આદર જાળવીને, વિષયને અનુરૂપ પદ્ધતિઓ એણે વિકસાવવી જોઈએ. ઈ. ડી. હર્શ-જુનીઅરના મતે 'પ્રતીતિકારકતાનો તર્ક (logic of validation)' આ સૌમાં મુખ્ય છે. વિવેચક પ્રતીતિકારકતા માટે પરિમાણના સિદ્ધાન્ત પર નહિ પરંતુ બહુમતિના સિદ્ધાંન્ત (Principle of consensus) પર અવલંબે છે. "કેટલીય શિસ્ત ચોક્કસતા સિદ્ધ કરવાનો દેખાવ નથી કરતી. શિસ્તની પદ્ધતિ જેમ વધારે વિદગ્ધ એમ જ્ઞાનની ચોક્કસતાનો આદર્શ હોવાની સંભવિતતા ઓછી.

‘આ જ અર્થઘટન’ એમ કહેવું અશક્ય હોઈ, હિર્શનો ઉદ્દેશ, જે જ્ઞાત છે એના આધારે, ‘સંભવતઃ સમજ પ્રાપ્ત થઈ છે’ એવો બહુ-મત હોવો જોઈએ.”[1] આવા-બહુમતમાં અ-ફર એવું કશું ન હોઈ શકે; નવી વિચારણા આગલી સમજને બદલી નાખે અથવા એમાં ફેરફાર પણ કરે. “બહુ-મત અથવા અર્થઘટનની પ્રતીતિકારકતા સિદ્ધ કરવાનો જેને વિશે ઉદ્દેશ છે એ કશુંક સ્થાયી છે એવી અસર ઊભી ન થાય એ માટે ચોક્કસતાના ગણકારવાળા Verificationને બદલે validation નો પ્રયોગ મને રુચે છે. verify કરવું એટલે તારતમ્ય સાચું છે એમ બતાવી આપવું. Validate કરવું એટલે જે કંઈ જ્ઞાત છે એના પાયા પર સંભવતઃ તારતમ્ય સાચું છે એમ બતાવવું. સાહિત્યના સ્વરૂપને ધ્યાનમાં લેતા, અર્થઘટનની હિર્શનો નમ્ર ઉદ્દેશ જેની વ્યાખ્યા આ રીતે કરવામાં આવી છે એવું validation હોવું જોઈએ.”[1]

સાહિત્યકૃતિ ખરેખર તો, હાન્સ-જ્યોર્જ ગાડામેરના શબ્દોમાં કહીએ તો રમત અથવા લીલા છે. એમણે અને રોમન ઇન્ગાર્ડને કલાની ontology નો સૈદ્ધાન્તિક પાયો રચવામાં ખૂબ મદદ કરી છે. ગાડામેરના મતે કલા આનંદ-પ્રાપ્તિનું સાધન નહિ પરંતુ અસ્તિનું પ્રાગટ્ય છે. કૃતિ એક એવી ઘટના છે જેના વડે આપણે વિશ્વને જાણવા પામીએ છીએ. એને ‘રમત’ કહેનારથી કૃતિને સમય પસાર કરવાના આનંદી સાધનની કક્ષાએ ઉતારી પાડવા જેવું નથી થતું. શીલરની જેમ ગાડામેર માટે પણ લીલા દિવ્ય અને ગંભીર ક્રિયા છે: “રમત ભલે માત્ર રમત કહેવાતી હોય, પણ જ્યાં સુધી એ રમાતી હોય છે ત્યાં સુધી આપણે એના વર્ચસ્ નીચે હોઈએ છીએ. રમતનું આકર્ષણ આપણને મુગ્ધ બનાવી દે છે અને આપણને એના પ્રત્યે ખેંચે છે; સાચે જ રમનાર પર એ પોતાનો દોર જમાવી દે છે. રમતને પોતાનો વિશિષ્ટ આત્મા હોય છે. પોતે કઈ રમત રમશે એની પસંદગી રમનાર કરે છે પણ એક વખત પસંદગી કર્યા પછી એ એક એવા બદ્ધ જગતમાં પ્રવેશે છે, જેમાં રમનારમાં અને રમનાર દ્વારા જ રમત અસ્તિત્વમાં આવે છે. એક અર્થમાં, રમતને પોતાનું વેગબળ હોય છે અને પોતાને એ આગળ ધકેલે છે; it wills to be played out”[2]

---

૧. Validity in Interpretation (1967) પૃ. ૧૭

૧. એજન પૃ. ૧૯૦-૧૯૧

૨. Richard E. Palmer : Hermeneutics : Interpretation Theory in Heidegger, Gadamar etc. (1969) પૃ. ૧૭૨

સાહિત્યકૃતિ કશાક સંદર્ભમાં જીવે છે. પોતાનાથી ભિન્ન છતાં સંબંધિત એવા કશાક સાથેના સાહચર્યમાં જ કૃતિ અસ્તિત્વ ધરાવે છે. આ અવર સંબંધિત વસ્તુ કૃતિની ક્ષિતિજ બની રહે છે—એની પશ્ચાદ્‌ભૂમાં કૃતિ અનુભવી શકાય છે ભાગ્યે જ કહેવાની જરૂર છે કે એની એક કરતાં વધારે ક્ષિતિજો હોઈ શકે. આપણી સમક્ષ રહેલી કૃતિ માટે એ જ સર્જકની એવા જ પ્રકારની કૃતિઓ અથવા બીજા સર્જકોની કૃતિઓ ક્ષિતિજ બની રહે. જો એ લેખકો એના સમકાલીન હોય તો ક્ષિતિજ એક Period અથવા movement બની રહે. એ કૃતિઓ દૂરના ભૂતકાળમાં હોય તો ક્ષિતિજ એક પ્રણાલી, એક સાતત્ય, એક ઉત્ક્રાન્તિ બની રહે. આ ઉપરાંત સામાજિક, આર્થિક અને આત્મકથનાત્મક ક્ષિતિજો પણ હોઈ શકે. કૃતિ અમુક પ્રકારની અખિલાઈ ધરાવે છે, એને અમુક મર્યાદાઓ છે અને વાચક એ રીતે એને જુએ તો કૃતિના ભિન્ન ભિન્ન અંશોને એક બીજા સાથે સાંકળી લઈને એ કૃતિને સમજી શકશે એવી આપણી સૂઝ–આ પ્રકારની કૃતિની અંદરની પણ એક ક્ષિતિજ હોય છે. આ બધા ઉપરાંત, જીવનની પણ એક ક્ષિતિજ હોય છે. કૃતિ જીવંત વ્યક્તિઓ સમક્ષ જીવે છે અને સાચી રીતે અને સુંદર રીતે મુખરિત થાય છે. વાચન ક્રિયા દ્વારા કૃતિ અસ્તિત્વમાં આવે છે. આપણે એ પ્રક્રિયાને ભાષાકીય અને મનોવૈજ્ઞાનિક કહેવા ટેવાયા છીએ. અને એમ જ છે. સાથોસાથ એ ontological પણ છે. જ્યારે કોઈક કૃતિનું વાંચન કરે ત્યારે એક અસ્તિ બીજી અસ્તિની અનુભૂતિ કરે છે: અને એ જેનો અનુભવ કરે છે એ અસ્તિ છે. આપણે જ્યારે કૃતિની 'ભાષા'ની વાત કરીએ છીએ ત્યારે એની અસ્તિના એક પાસાની વાત કરતા હોઈએ છીએ: આપણી બધી ચર્ચાઓ, વ્યાખ્યાઓ ગર્ભિત રીતે ontological હોય છે કારણ કે આપણને સંતોષ થાય એ રીતે જે કંઈક 'છે' એને એ બહાર લાવવા પ્રયત્ન કરે છે. કોઈક વિવેચકો આવા વિચાર તરફ શંકાશીલતાથી કદાચ જુએ. પરંતુ ભાષા વિશેની વ્યાપ્તિઓ આપતી વખતે વિટગેન્સ્ટાઇન જેટલી તકેદારી કોઈએ રાખી નથી. એણે જ કહ્યું છે: 'essence વ્યાકરણમાં વ્યકત થાય છે.'[૧] એટલે જ આ પુસ્તકમાં[૨] મેં માત્ર ભાષા પર નહિ પરંતુ અસ્તિ, અવકાશ અને સમય પર પણ ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું છે. મને લાગે છે કે કૃતિની ઘટના અથવા વિશ્વની કોઈ ઘટના વિશે ત્રણ પ્રકારની વસ્તુઓ હોય છે જેના વિશે હંમેશા વાત કરી શકાય: એ અસ્તિત્વ ધરાવે છે;

---

૧ Philosophical Investigation પૃ. ૧૧૬

૨ Edgar Allan Poe-a Phenomenological view-David Halliburton

એ ક્યાંક અસ્તિત્વ ધરાવે છે; એ કોઈક સમયે અસ્તિત્વ ધરાવે છે. મેં આપેલાં અર્થઘટનો કૃતિઓ આ ત્રણ વસ્તુ વિશે શી વાત કરે છે અને એ વાત કેવી રીતે કરે છે તે શીખવાના માત્ર પ્રયત્ન રૂપે છે.

મેં ચર્ચા માટે પોની પસંદગી કરી કારણ કે એ કેટલાક રસપ્રદ પડકાર આપે છે. કોઈ પણ સારો લેખક પડકારતો જ હોય છે; પરંતુ પો બીજા અમેરિકન સર્જકોમાંથી જુદો તરી આવે છે એટલા પૂરતો વિશિષ્ટ છે. 'દુર્બોધ' છે, એનામાં કેટલાક 'વળગણો' છે, એ 'અગમનિગમ'ની વાતો કરે છે. એની કૃતિઓ બારીશૂન્ય કોષો છે. એમાં લાગણીની ઉત્કટતા છે પણ 'અર્થ' બહુ નથી. આવાં વિધાનો યોગ્ય છે કે નહિ અથવા એને બદલે એને વિશે બીજાં વિધાનો કરી શકાય કે કેમ એની શોધ કરવાનો એનામાં પડકાર છે. એની કોઈ કૃતિ 'દુર્બોધ' છે? જો નથી તો, એની ભાષા ચોક્કસપણે શું કહે છે? એની કૃતિમાં કશાં તાત્ત્વિક અંશો છે? જો હોય તો એનો શો અર્થ છે અને સર્જકના સર્જનના સમસ્તમાં એ કેવી રીતે ગોઠવાઈ જાય છે? આવા કેટલાક પ્રશ્નોના જવાબ આપવાનો મેં પ્રયત્ન કર્યો છે.

કોઈ પણ અર્થઘટન કરનારે એક અથવા વધારે ક્ષિતિજો પસંદ કરીને એના પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું જોઈએ. મેં બેની પસંદગી કરી છે. એક ક્ષિતિજ કૃતિલક્ષી છે. એમાં રહેલી વસ્તુઓની દિશાની છે; બીજી ક્ષિતિજ વિશ્વ અને કૃતિની અંદરની વસ્તુઓનો એ વિશ્વ સાથેનો સંબંધ એ છે. પહેલી ક્ષિતિજને કૃતિની આંતરિક ગતિશીલતા સાથે વ્યક્તિગત અને સામૂહિક રીતે અને એના વડે પ્રગટ થતી વિશિષ્ટ અને સામાન્ય ભાત સાથે લાગેવળગે છે. બીજી ક્ષિતિજને વિશ્વ સાથે એટલે કે માનવ અસ્તિઓ સામાન્યતયા અસ્તિત્વને જે રીતે અનુભવે છે એની સાથે લાગેવળગે છે. આનો અર્થ એવો નહિ કે 'અસ્તિત્વવાદી' સંદર્ભો જેટલા ઐતિહાસિક સંદર્ભો યોગ્ય નથી. અમેરિકન, અંગ્રેજી અથવા યુરોપીય રોમાન્ટિસીઝમના સંદર્ભમાં પોનું સ્થાન બતાવતો મૂલ્યવાન અભ્યાસ કરી શકાય; મેં જ્યાં જ્યાં પરિસ્થિતિને કારણે વાજબી લાગતું હોય ત્યાં આવા પરિપ્રેક્ષ્યો આપ્યા છે. પરંતુ મારી મુખ્ય ખેવના કૃતિની અસ્તિત્વવાદી પરિસ્થિતિ વિશે – જેને આપણે જીવન કહીએ છીએ એવી આંતરસંબંધિત ઘટનાની ક્ષિતિજની પશ્ચાદ્‌ભૂમાં કૃતિ કેવી દેખાય છે એના વિશે છે. હું કોઈ રહસ્યવાદી Spiritની નહિ પણ રોજ–બ–રોજની વસ્તુઓ – સંપ્રજ્ઞતા, આત્મસંજ્ઞા, પ્રક્રિયા, શરીર, પ્રેમ, ભય, સંઘર્ષ, ભૌતિક વિશ્વ – ની વાત કરું છું. એક તાત્ત્વિક

વિદ્યાશાખાની રુએ ફિનોમીનોલૉજીએ આ બધી વસ્તુઓને તપાસી છે, એની શક્તિમર્યાદાના પ્રમાણમાં એમના વ્યાપારો અને નિબંધનને વર્ણવ્યાં છે અને વિશ્લેષ્યાં છે. 'સાહિત્યિક ફિનોમીનોલૉજી'એ પોતાની રીતે આ જ કરવું જોઈએ એમ હું માનું છું. વાસ્તવિક સ્વરૂપે આવા પ્રયત્નનો અર્થ શો હોઈ શકે એ મારું આ પુસ્તક બતાવશે એવી મને શ્રદ્ધા છે. કોઈકને લાગતી હરેક અગત્યની કૃતિનું વિશ્લેષણ કરવું એ દલીલોની કરકસરતામાં માનનાર કોઈ પણ વિવેચકની શક્તિની બહારની વાત છે. એટલે શક્ય હોય ત્યાં પોની વધારે જાણીતી કૃતિઓ-જેને વિશે સામાન્ય રીતે વાચકને વિવેચક પાસેથી જાણવાની અપેક્ષા રહે-ઉપર જ મેં ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું છે. આ અભ્યાસગ્રંથને વાંચી શકાય એવી મર્યાદામાં રખાય એ હેતુથી મેં કવિતાઓ, વાર્તાઓ, સંવાદો, નવલકથા અને 'યુરેકા' જેવાં કલ્પનોત્થ સાહિત્યને પસંદ કર્યું છે. સર્જનનો સમયક્રમ જાળવીને પોની છેલ્લી કૃતિ 'યુરેકા' સૌથી છેલ્લી લીધી છે... આમ કરવામાં, યુરોપ અને હમણાં હમણાંથી અમેરિકામાં માનવના અભ્યાસમાં મૂલ્યવાન પ્રદાન કરનાર નિબન્ધનાત્મક અભિગમની ગુણવત્તાને હું નકારતો નથી. જેના અભિગમની મારા પર ખૂબ અસર છે એવા રોનાલ્ડ જેવા વિશ્લેષક અનેક કૃતિઓની આરપાર જઈને મહત્ત્વની વસ્તુઓને છતી કરી શકે, એનાં ઘટકોને એક બીજાથી જુદા તારવી આપી શકે, અને એ ઘટકો એકબીજા સાથે કેવી રીતે મળતાં આવે છે અથવા એકબીજાથી કેવી રીતે જુદાં પડે છે એ દર્શાવી આપે એવી રીતે એમને ફરી પાછાં એકઠાં મૂકી આપી શકે. પરંતુ એક સાથે એક જ કૃતિ લેવાથી (જે બાર્થ્સે પણ રેસીન પરના એના પુસ્તકના બીજા ભાગમાં કર્યું છે) ફાયદો એ છે કે એ કૃતિને જાણીને બીજી કૃતિઓ સાથે સન્નિકર્ષ થાય ત્યારે પેલી કૃતિ વિશેની જાણકારીના પાયા પર નવું ચણતર કરી શકાય. એક કૃતિથી બીજી કૃતિ સુધી 'વાંચતા જવા'ની પ્રક્રિયા એ એક પછી એક પંક્તિ દ્વારા ઉકેલાતી ગતિશીલતાને અનુભવવા માટેની અસરકારક રીત છે એમ મને લાગે છે. અંતમાં, આ અભિગમ અપરિપક્વ ભેદભાવ અને મૂલ્યવિધાનો કરવાની વૃત્તિમાંથી ઉગારી લેવાનું કામ તો જરૂર કરે છે. દરેક કૃતિ પોતાની રીતે આગળ વધતી હોય છે. વિવેચક તરીકે, આ રીત શોધી કાઢી એની સાથે આગળ વધતાં વધતા કૃતિનાં સર્જનની પ્રક્રિયાની પ્રક્રિયારૂપે અનુભૂતિ કરવી એ મારું કર્તવ્ય હતું. વ્યક્તિગત કૃતિની અંદર આગળ જવાની આ ક્રિયા અન્ય કૃતિઓમાં આગળ જવાની ક્રિયાઓ સાથે કઈ રીતે સંકળાયેલી છે એ શોધી કાઢવું એ મારું બીજું કર્તવ્ય હતું.

જો હું બન્ને કર્તવ્યો સફળતાપૂર્વક પાર પાડી શકું તો કૃતિ વ્યક્તિગત ઘટના લેખે અને સમસ્તના અંશ રૂપે એમ બન્ને રીતે જળવાઈ રહે.

બધાં લખાણ, બધાં અર્થઘટન, બધી ભાષા, નામ આપવાની ક્રિયા છે. વિવેચક તરીકે હું જ્યારે નામ આપું છું ત્યારે મને પ્રસાદ રૂપે મળેલા સર્જનના પ્રતિભાવરૂપે હું સર્જનનો પ્રસાદ ધરું છું. આ હું એટલા માટે કહું છું કારણ કે મારાં સર્જન વડે જ હું બીજાનાં સર્જન સુધી પહોંચી શકું. એ બીજા સર્જનને એની પૂર્ણતામાં હું કદી નહિ મેળવી શકું—એ જ શબ્દ, એ જ શબ્દસમૂહ, એ જ ચિત્તાવસ્થા, એ જ પાઠ. જેટલે અંશે હું એને એના વિશેની મારી અનુભૂતિમાં નિઃશેષ કરવા અસમર્થ રહું છું એટલે અંશે એ મને અતિક્રમી જાય છે. મારી અનુભૂતિ મર્યાદિત હોવાને લઈને ઓછું નક્કર નથી. બીજી વિવેચકીય પરંપરામાંથી આવનાર વાચકને રોચક બને એવું એ જ્ઞાન ન હોય એમ કદાચ બને. પરંતુ એ મારી સાથે થોડે સુધી ચાલવા સંમત થાય તો એ જ્ઞાન એને પણ પ્રાપ્ય બની રહે. એના પક્ષે એણે આટલું કરવું પડે – એણે મને બોલવા દેવો જોઈએ અથવા મારા દ્વારા મારી પરમ્પરાને એની આગવી રીતે બોલવા દેવી જોઈએ. એટલે કે આધુનિક યુરોપીય ફિલસૂફીમાં વિકસેલા કેટલાક અલ્પપરિચિત શબ્દો અને ક્યારેક ક્યારેક ઉપજાવી લેવા પડતા સમાસો એણે સહી લેવા પડે. શબ્દોને આડી રેખાથી સાંધી નવા શબ્દો ઉપજાવવાની, એંગ્લોસેક્સન રીતે વિચારવાની ટેવોને કંઈક અંશે અણગમતી રીતનો દીર્ઘ અને માન્ય ઇતિહાસ છે અને આપણા સમય સુધી હાઇડેગર, સાર્ત્ર અને કેનેથ બર્કનાં લખાણોમાં એ સારી રીતે જળવાઈ રહી છે. જેને માટે કોઈ શબ્દ હાથવગો નથી એવા કશાકના સન્નિકર્ષમાં વિવેચક આવે છે ત્યારે એને દર્શાવવા માટે એવા શબ્દોનો ઉપયોગ કરે છે. હાઇડેગર In-der-welt-seinની વાત એટલા માટે કરે છે કારણ કે જીવનમાં એને એવી ઘટનાનો પરિચય થયો છે, કારણ કે પોતે અર્થઘટન કરનારે, સંક્રમણ કરવા માટે નામ આપવું જ રહ્યું. જે ત્યાં છે પણ જે કદી નિર્દેશાયું નથી એને નામ આપીને અર્થઘટનકર્તા એને સમજના પરિઘમાં લાવી આપે છે. રિલ્કેએ કહ્યું છે 'Gesang ist Deasein' અર્થઘટન પણ અસ્તિત છે. બીજી સર્વ અસ્તિતઓની જેમ એને પણ એની વિશિષ્ટ જવાબ-દારીઓ છે. એ પણ હકની અધિકારી છે—એના જ કહી શકાય એવા આગવા અવાજથી બોલવાના હકની.

અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યનાં વલણો : બદલાતાં શૈલીસ્વરૂપો

સુરેશ જોષી

સાહિત્યનાં બધાં સ્વરૂપો એક સરખી ગતિએ વિકાસ પામતાં નથી. તેમ છતાં આ તબક્કાનું એક લક્ષણ એ છે કે એમાં ત્વરિત પરિવર્તનો થતાં રહે છે. એની સાથે વિરોધાત્મક એવી બીજી વિલક્ષણતા એ દેખાય છે કે આ પરિવર્તનોની સાથે જ પુનરાવર્તનો પણ શરૂ થઈ જાય છે. આ અકળાવી મૂકનારાં પરિવર્તનો વચ્ચે વિવેચકો એકાદ સિદ્ધાન્તપદ્ધતિને વળગી રહીને મૂલ્યાંકનો કરતા રહે છે જે ઘણીવાર સિદ્ધાન્તજડ ઉદાર સહાનુભૂતિહીન અને અપ્રામાણિક સુધ્ધાં લાગે છે. એમનાથી અણજાણપણે વિવેચકો અસાહિત્યિક કાકુઓ ઉચ્ચારતા થઈ જાય છે. પંડિતયુગથી જ આપણા વિવેચકોએ સાહિત્ય સાથેના સમ્બન્ધમાં એક પ્રકારની પરોક્ષતા જાળવી રાખવાનો આગ્રહ સેવ્યો હોય એવું લાગે છે.

સાહિત્ય જ્યારે કાર્યપોથીના નિયમોને આધારે રચાતું હતું ત્યારે ઝાઝા આન્દોલનો, ચળવળો કે વિદ્રોહો નહોતા. એક સાહિત્ય સ્વરૂપ બીજા સાહિત્ય સ્વરૂપથી સહેલાઈથી નોખું પાડી શકાતું હતું. સ્વરૂપોની ભેળસેળ થઈ જવાનો ભય સેવવાનું કશું કારણ જ નહોતું. હવે સ્વરૂપોની બાંધેલી દૃઢ વ્યાખ્યાઓની ભેખડો તૂટી પડવા માંડી. ચૈતન્યના પ્રબળ ઉત્કર્ષને કારણે આમ બન્યું છે એવું કહી દેવાની ઉતાવળ ન કરવી ઘટે.

કાવ્યની સૂક્ષ્મતા, કાવ્યમાં સહજ લાગે એવા ઉદ્રેક અભિનિવેશો માનવવ્યવહારને ઘસાઈને ન ચાલવાની કાવ્યની સ્વતન્ત્રતા કાવ્યમાંનો ભાષાવ્યવહાર – આ બધું બીજાં સાહિત્યસ્વરૂપો પ્રયોજનારને લલચાવી ગયું છે. ટૂંકીવાર્તાની સરહદમાં ઊંડે સુધી કવિતા ઘૂસી ગઈ છે. 'ટૂંકીવાર્તા એટલે એક ઊર્મિકણ' એવી વ્યાખ્યાનો લાભ લઈને ઘણાએ ટૂંકી વાર્તાના ઊર્મિકાવ્યો લખી નાખવાની હામ ભીડી હોય એવું લાગે છે. નવલકથામાં શ્રીકાન્ત શાહે એમની કૃતિ 'અસ્તી'માં આવો પ્રયત્ન કરી જોયો હતો. કર્તાએ યોજેલા માનવસંદર્ભમાં નિર્વાહ્ય બની રહે એથી વધારે કાવ્યત્વનું આરોપણ કૃતિને ઉપકારક નહીં નીવડી શકે. આ પછી તો

કાવ્યમય વાતાવરણ ઘણી નવલકથાઓમાં પ્રસરી ગયેલું દેખાયું. વસ્તુગૂંથણીની શિથિલતા, કાવ્યયોજનામાં વ્યુત્ક્રમ, નિશ્ચિહ્ન બનતાં જતાં પાત્રો – આ બધાંએ નવલકથામાં કવિતાના પ્રવેશને સરળ બનાવી આપ્યો. આ પ્રલોભન ઘણાને લલચાવનારું નીવડ્યું.

સામૂહિક માધ્યમોએ આપણા અંગત પ્રતિભાવોના મૂળભૂત રચનાતંત્રને જ બદલી નાખ્યું. ભાષાની શિષ્ટતા, સંસ્કૃતવૃત્તોની લયયોજનાનાં વૈવિધ્ય વગરની રચનાઓ, ભાવનાઓનું પોપટિયા ઉચ્ચારણ, ધીમે ધીમે આવતી જતી નિષ્પ્રાણતા – આ બધાંને કારણે ભાવકોના જડ બનતા જતા જ્ઞાનતંતુઓને છેદી નાખે એવું કશુંક જોઇતું હતું. આ દરમિયાન યુરોપ–અમેરિકાના કવિઓનો, મુખ્યત્વે અનુવાદો દ્વારા, પરિચય થયો. આને પરિણામે 'Cult poetry' નો એક તબક્કો આપણે ત્યાં પણ આવી ગયો. છન્દમાંથી અછાન્દસમાં ગયા તો ખરા, પણ એ સ્વતંત્રતા જીરવવી અઘરી પડી. વળી અછાન્દસના લયની વાત શરૂઆતમાં ચાલી ખરી, પણ લયની એકવિધતા થોડા જ વખતમાં કઠવા લાગી. વાચાળતા વધી પડી. એ વાચાળતાએ કે ઉપલકિયા અશ્લીલતાએ કોઈ ગીન્સબર્ગ આપણને સંપડાવ્યો નહીં. જ્યારે aesthetic function વિના, કશીક હોંસાતૂસીને જ કારણે, નવી શૈલીને પ્રયોજવામાં આવે છે ત્યારે એ એક અળવીતરાપણું જ બની રહે છે. આ પછી ભાષામાંથી અર્થ ઉલેચી કાઢવાની પ્રવૃત્તિ ચાલી. નિરર્થક પુનરાવર્તનો, પ્રલાપો ઉભરાયા. રેઢિયાળ બનવા લાગેલી ભાષામાં a new linguistic virginity નો પરિચય કરાવે એવા કવિની આપણને રાહ જોવા લાગ્યા. શબ્દોની ગતિમાં ઊંડે ભૂસકો મારવાથી કશું વળ્યું નહીં. શબ્દો ખીચોખીચ ઠાંસી દીધા. આથી શબ્દ શબ્દ વચ્ચેના અવકાશમાં જે લીલા થઈ શકે તે શક્ય ન રહી.

પ્રતીક, કલ્પન, પુરાણકલ્પનની ભરમાર ચાલી. એના વિનિયોગમાં પ્રગલ્ભતાની હદ વટાવીને છેક ધૃષ્ટતા સુધી ય પહોંચ્યા. કલ્પનોની યોજનામાં rhetorics of the abrupt કામ કરતું દેખાયું. પ્રતીકોથી આપણે જાણે કશીક વિશ્વવ્યાપી મૂળભૂત એકતાને સિદ્ધ કરવાની મહત્ત્વાકાંક્ષા સેવવા લાગ્યા. પણ ધીમે ધીમે પ્રતીકયોજનાં સામેનો વિરોધ પણ પ્રકટ થતો ગયો. જૂની પેઢીના કેટલાક કવિસ્મય અને પ્રતીક વચ્ચે વિવેક કરી શક્યા નહોતા. વિવેચનમાં પ્રતીક વિશેના અસંતોષનું પ્રતીતિકારક કારણ આપતી ભૂમિકા જોવા ન મળી. આપણામાં અસમ્પ્રજ્ઞાતરૂપે માતાના ગર્ભમાં ફરીથી પ્રવેશવાની એક ઝંખના હોય છે:

પ્રતીકમાં જે Substitutionની પરંપરા રચાય છે તે કદાચ ત્યાં આપણને પહોંચાડી દેશે એવી આપણને ભ્રમણા હતી. પણ ફ્રોઇડે બતાવ્યું હતું તેમ આપણને સ્વપ્નમાં જે undensation હોય છે તેનો ખપ હતો. તળપદી ભાષા, ઇન્દ્રિયવ્યત્યયોની યોજના, અલંકારોની યોજનામાં ઉપમેય ઉપમાન વચ્ચેનું નિરંકુશ મુક્ત સાહચર્ય, લોકસાહિત્યનાં સ્વરૂપોનો ઉપયોગ, માનવ-નિયતિ વિશેનો ઉપક્રમ ધરાવતી, પ્રમાણમાં દીર્ઘ, એવી રચનાઓ - આ - બધું છૂટયા પછી, થોડાક અપવાદ બાદ કરતાં, મોટા ભાગના કવિઓ ફરી પુનરાવર્તનોમાં સરી પડ્યા. જે સમયમાં આપણે જીવીએ છીએ તે સમયમાં પ્રવર્તતી સંસ્કૃતિમાં આપણે જે વિરોધોનો અનુભવ કરીએ છીએ તેને ભાષાના સર્જનાત્મક ઉપયોગ દ્વારા ઓગાળી આપવા એ પણ કવિતાનું જ કામ છે. શબ્દો એકબીજાનું પ્રતિબિમ્બ પાડી શકે એટલા માંજી શકાયા નહીં. એના પર પ્રચલિત વિચારોના ડાઘા રહી જ ગયા. પરાવાસ્તવ સુધી ભાષાને ખેંચી જવાનો પ્રયત્ન કર્યો પણ એ દ્વારા જે સિદ્ધ કરવા ગયા તે તો અત્યન્ત સંકીર્ણ નીવડ્યું. શબ્દો જાણે થોડો વખત એ નવા વાઘા સજીને અમુક વેશ ભજવી આવ્યા એટલું જ! આપણે યુગની સંકુલતા, સમયની તેજ રફ્તાર, માનવી સહી ન શકે એવો પ્રગતિનો વેગ–આ બધું રટતા રહ્યા. પણ એ બધાંને સમર્થ રીતે આવરી લઇ શકે એવી કોઈ myth રચી નહીં શકયા. આ બધું બને તે પહેલાં તો કવિઓને પોતાના શ્રોતાઓનો વિયોગ સાલ્યો. એ રોમેન્ટિક અભિનિવેશવાળાં ગીતો અને ગઝલો લઇને શ્રોતાઓનું મનોરંજન કરવા એમની વચ્ચે જઇને બેસી ગયો!

ધંધાદારી રંગભૂમિ ફરી સજીવન થયેલી જોઈને કેટલાક સર્જકો વળી નાટક તરફ વળ્યા. પણ આ દરમિયાન એમાંના કેટલાક આયોનેસ્કો, બૅકેટ, આરાબેલ વગેરેનાં નામ સાંભળી ચૂકયા હતા. પિન્ટર, આલ્બી વગેરેનાં કાચાંપાકાં રૂપાંતરો પણ થયાં અને ભજવાયાં. 'ઍબ્સર્ડ' નાટકોની બોલબાલા થતી હોય એવું લાગ્યું. થોડીક મુક્ત હવાનો અનુભવ થયો. પ્રયોગશીલતાને અવકાશ મળ્યો. Happeningsથી માંડીને તે શેરીનાટકો સુધીના પ્રયોગોની અદમ્ય એષણાને આખરે તો એક સુપરિચિત અલ્પ નૈતિક વિચાર અર્થે જ જોતરવામાં આવી હોય એવું લાગવા માંડ્યું. વ્યાવસાયિક રંગભૂમિવાળા ન ગાંઠે એવાં નાટકો ભજવવાનો પડકાર ઝીલવાને બદલે નાટ્યકારોને પોતાને માપે વેતરવા મંડ્યા છે. નાટકથી આપણી ભાષાનું એક નવું પોત જોવા મળશે એ આશા વાંઝણી જ રહી ગઈ!

નવલકથાની સ્થિતિ, હૃદયરોગથી પીડાતા છતાં લાંબુ જીવી જનારા, દર્દી જેવી છે. એના નાભિશ્વાસની વાત થયા કરે છે. તો કોઈક એમ પણ કહે છે કે વિવેચકો જ એની ભ્રૂણહત્યા કરતા રહે છે. મહાકાવ્યનો લોપ અને ફિલ્મટેલિવિઝનનો ઉદય–આ બે વચ્ચેના ગાળાની એ નીપજ છે. હવે એની પ્રવૃત્તિનું ક્ષેત્ર રહ્યું છે ખરું એવો કેટલાક પ્રશ્ન કરે છે. કેટલાક એમ કહે છે કે ગઈ સદીના, આંકડાશાસ્ત્રનું કે કોમ્પ્યુટરનું જ્ઞાન નહીં ધરાવનારા, સમાજવિજ્ઞાનીઓને અનુકૂળ થઈ પડેલી તદબીર તે નવલકથા. એમાં પણ ૧૯૫૬ પછી નવા પ્રયોગોની આબોહવા આવી ખરી. કવિઓ લોકો સુધી પહોંચવા માટે નવલકથા તરફ વળ્યા. એમાં કેટલાંક કૃતક ગામ્ભીર્યથી દાર્શનિક સમસ્યાઓ નિરૂપવાનો દેખાવ કર્યો તો કેટલાકોએ કાવ્યનું અસ્તર વાપરીને મુલાયમ રચનાઓ રચી કાઢી. મેદ છૂટી ગયો, કલાસંયમ વધારે દેખાયો, ભાષાના વિનિયોગ પરત્વે વધુ સભાનતા જણાઈ. તેમ છતાં અનુભવના પર structure ના આરોપણને બદલે પોતાના વ્યક્તિત્વનું પ્રસારણ જ એમાં વિશેષ થતું લાગ્યું. પશ્ચિમનાં નાટક કવિતા જેટલા વંચાયાં છે તેટલી નવલકથાઓ વંચાઈ નથી. ઘણા તો એકાદ નવલકથા લખીને હાંફીને બેસી પડ્યા છે. પહેલી નવલકથા તો રસ્તો શોધવા માટેના પ્રયત્નરૂપ જ હોય છે. પછી આગળ વધતાં સાચી કૃતિ રચાઈ શકે. પણ ઘણાની બાબતમાં આ બની શક્યું નથી. આથી જે કૃતિઓ રચાઈ છે તે અનુભવને રૂપની શિસ્ત દ્વારા જીરવવાનું કૌવત ન હોવાને કારણે નવલકથા લખવાના ટાંચણરૂપ જ બની રહી છે. અસાહિત્યિક મનોરંજનાત્મક વાર્તાઓનો રાફડો ફાટ્યો છે. આથી કેટલાક અવિવેકી વિવેચકો નવલકથા ફાલીફૂલી રહી છે એમ માને છે.

ટૂંકી વાર્તામાં સર્જકતાનો જે જુવાળ શરૂઆતમાં આવ્યો હતો તે હવે ઓસરતો જતો લાગે છે. શરૂઆતમાં ચમત્કારિક સહોપસ્થિતિઓ, Multifocul time કપોલકલ્પિતનું નિરૂપણ, ઘટનાતત્ત્વનો હ્રાસ–આ બધું વાતાવરણમાં હતું. કથનરીતિનો જૂનો ઢાંચો રાખીને ઉપર ઉપરથી નવા રંગનો હાથ મારી નવીન તરીકે ખપવાના મરણિયા પ્રયત્નો હજી ચાલું છે. ટૂંકી વાર્તામાં મહાકાવ્યનો વ્યાપ લાવવો એ પડકાર ખાસ ઝિલાયો હોય એવું લાગતું નથી. પણ ઓ. હેન્રીની પકડમાંથી આપણે છૂટ્યા છીએ, કૃતક લાગણીવેડાનું વળગણ હવે રહ્યું નથી, કંઈક સૂક્ષ્મતા સિદ્ધ કરી શક્યા છીએ એટલું આશ્વાસન.

ભાષાવિજ્ઞાન, શૈલીવિજ્ઞાન, ફિનોમિનોલોજી–આ બધાંનો અભ્યાસ હવે થવા લાગ્યો છે. એ આપણને ઉપકાર નીવડશે એવી આશા રાખીએ.

બસ્ટર કીટન ફરવા નીકળે છે ત્યારે

ફ્રેદેરિકો ગાર્થ્યા લોર્કા/અનુવાદક - હેમન્ત ધોરડા

[૧૯૩૦માં લોર્કા ગર્વિષ્ઠ, ગંભીર, અલસમંથર આન્દાલુસ્યામાંથી ન્યૂયોર્ક આવી પહોંચે છે. ત્યાં એ અત્યંત ભયભીત બની જાય છે. ન્યૂયોર્ક એને 'મશીનોથી ઊભરાતું સેનેગલ' લાગે છે, ને એ અસહ્ય યાતના વ્યક્ત કરતા સરિયલ કાવ્ય લખે છે. એમાં શહેરની કાંકરેટની ઊંડી કોતરોની વિકરાળતા આલેખે છે. આ શહેરમાં લોકો 'જીવલેણ ખરાબે ચઢેલા વહાણમાંથી હમણાં જ પાછા ફરેલા મુસાફરોની જેમ ઉજાગરાથી લથડિયાં ખાય છે.' એનો ભય થોડોક શમી જાય છે ત્યારે પોતાના પ્રિય અમેરિકી વિદૂષક બસ્ટર કીટનને યાદ કરે છે, એને કોઈક મરણિયા પ્રદેશમાં નિર્દોષ પ્રવાસ કરતો કલ્પીને આનંદ અનુભવે છે. 'પોએટ ઈન ન્યૂયોર્ક'નાં વિષાદભર્યાં કાવ્ય રચાયાં પછી થોડા જ દિવસોમાં એણે આ નાનું મજાનું પ્રહસન લખ્યું છે. એમાં દાદા, સરિયલ ને ઍબ્સર્ડ એ ત્રણેય શૈલીનો સમન્વય થતો જણાય છે. ઘણાં લાંબા સમય સુધી આ પ્રહસનની હસ્તપ્રત કોઈને હાથ ચઢી નહોતી. છેક ૧૯૫૯માં એ પહેલી વાર પ્રગટ થયું – ત્રણ પ્રહસનના સંગ્રહમાં.]

પાત્રો

બસ્ટર કીટન	કૂકડો	ઘુવડ
હબસી	અમેરિકી સ્ત્રી	યુવતી

કૂકડો કૂકડે કૂક...કૂકડે કૂક...

[બસ્ટર કીટન પોતાના ચાર દીકરાની સાથે આવે છે. દીકરાઓએ એકબીજાના હાથમાં હાથ પરોવ્યા છે.]

કીટન બિચારા દીકરા!

[લાકડાની તલવાર કાઢે છે ને ચારેયને મારી નાખે છે.]

કૂકડો કૂકડે કૂક...કૂકડે કૂક...

કીટન [જમીન પર પડેલી લાશ ગણે છે] એક...બે...ત્રણ... અને ચાર.

[સાયકલ પર બેસે છે ને દોડાવી જાય છે. મોટરનાં ટાયર ને પેટ્રોલના ડબ્બાના ભંગારમાં બેઠાં બેઠાં હબસી સ્ટ્રોહેટ ચાવે છે.]

વાહ બપોર કેટલી મજાની છે!

[વિવર્ણ આકાશમાં પોપટ આમતેમ ઊડાઊડ કરે છે.]

સાયકલ ચલાવવામાં ખરેખર ખૂબ મઝા પડે છે!

ઘુવડ ઘુઘુ...ઘુ...ઘુઘુ...ઘુ...

કીટન પંખીડાં કેટલું મીઠું ગાય છે!

ઘુવડ ઘુઘુ...ઘુ...ઘુઘુ...ઘુ...

કીટન કેવો ચમત્કાર!

[થોડીવાર મૌન. જરા પણ બેચેન બન્યા વિના બસ્ટર કીટન છોડવાં વચ્ચે સાયકલ ચલાવે છે ને રાઈના ખેતરને સામે છેડે મારી મૂકે છે. ગ્રામવિસ્તાર ધીમે ધીમે એના સાયકલનાં પૈડામાં સમાય છે. સાયકલ હવે ફક્ત સીધી રેખા જેવી જ દેખાય છે. હવે તો એ પુસ્તકમાં પ્રવેશી શકે, ભઠિયારાની ભઠ્ઠીમાં સમાઈ શકે. બસ્ટર કીટનની સાયકલને

કોઈ દુર્જનને ગમી જાય એવી પોતની બેઠક નથી, ખાંડના પેડલ નથી. એ તો સાયકલ જેવી સાયકલ છે. ફેર આટલો જ છે કે આ એક જ સાયકલના અણુએ અણુમાં નિર્દોષિતા રમે છે. આદમ અને ઈવ પાણીનો ગ્લાસ જુએ તો હેબતાઈને ભાગવા જ માંડે, પણ કીટનની સાયકલને તો મોજથી પંપાળે.]

અહા ! પ્રેમ ! પ્રેમ !

[બસ્ટર કીટન ગબડી પડે છે. સાયકલ એનાથી દૂર ભાગે છે ને બે મોટાં રાખોડી પતંગિયાની પાછળ પડે છે – પાગલની જેમ, જમીનથી અડધો મિલિમિટર અદ્ધર.]

[ઊભો થતાં થતાં] મારે કાંઈ જ કહેવાનું નથી. હું શું કહેતો હતો ?

એક અવાજ તું ગાંડો છે.

કીટન બરાબર,

[કીટન ચાલવા માંડે છે. તાજા જ જન્મેલા ગધેડાની અનંત ઉદાસ આંખે એ લિલિનાં ફૂલ, દેવદૂત ને રેશમી કમરબંધનાં સ્વપ્ન નિહાળે છે. એની આંખો પ્યાલાના તળિયા જેવી જ છે. પાગલ બાળકની આંખો જેવી જ છે. અત્યંત કદરૂપી, અત્યંત રૂપાળી, શાહમૃગની આંખો. વિષાદની અફર સમતુલા જાળવતી માનવીય આંખો. દૂર દૂર ફિલડેલ્ફિયા દેખાય છે. એના નાગરિકો સિંગર કંપનીના સિવણયંત્ર વિષેનું કાવ્ય જાણે છે; સેવનઘરમાં ગુલાબોમાં એ કેવી રીતે ફરે છે એ પણ એ જાણે છે. ને તેમ છતાં ગરમ ચાનો કપ ને ઠંડી ચાનો કપ એ બે વચ્ચે કેવો સૂક્ષ્મ કાવ્યોચિત તફાવત છે એ નથી જાણતા. દૂર દૂર ફિલડેલ્ફિયા ઝગમગ ઝગમગ થાય છે.]

આ બગીચો છે.

[ઘાસમાંથી અમેરિકી સ્ત્રી આવે છે. એની આંખો કચકડાની છે.]

સ્ત્રી ગૂડ ઈવનિંગ !

[બસ્ટર કીટન હસે છે, ને એકદમ નીચો નમીને સ્ત્રીનાં બૂટ નીરખવા માંડે છે. બૂટ પણ કેવાં ! અમે આ બૂટની રજૂઆત ન કરી હોત તો સારું થાત ! એ બનાવવામાં ત્રણ ત્રણ મગરનાં ચામડાં વાપરવાં પડ્યાં છે.]

કીટન	મને થાય છે કે —

સ્ત્રી	તમારી પાસે મેંદીના પાનથી શણગારેલી તલવાર છે ?
[બસ્ટર કીટન ખભા હાળે છે ને જમણો પગ ઊંચો કરે છે.]
તમારી પાસે ઝેરી હીરાની વીંટી છે ?
[બસ્ટર કીટન ધીમેથી આંખ બંધ કરે છે ને ડાબો પગ ઊંચો કરે છે.]
એનું શું છે ?

[એકાએક ફૂલોની વચ્ચે ચાર સેરફ – છ પાંખાળા દેવદૂત – નૃત્ય કરવા માંડે છે. એમના સ્વર્ગીય પાંખો પારદર્શક છે. શહેરી યુવતીઓ પિયાનો વગાડે છે – જાણે સાયકલ ચલાવતી હોય તેમ, નૃત્ય, ચંદ્ર, મોટરબોટ અમારા મિત્રના કૂણા હૈયાને હલબલાવી નાખે છે. સાકરના ભૌમિતિક ખંડના કણેકણમાં પાણી ફરી વળે એમ બગીચામાં પાનખર ફરી વળે છે. એ જોઈને સહુ દંગ થઈ જાય છે.]

કીટન	મને થાય છે કે હું હંસ હોત તો કેવું સારું ! પણ મને ભલે ને ગમે તેટલું મન હોય, હું હંસ નહીં થઈ શકું કારણ કે જુઓ ને, મેં મારી હેટનું શું કરી નાખ્યું ! મારા કાગદી કોલર ને જલસિક્ત ટાઈ ક્યાં ગયાં ? આ તો ઉપાધિ થઈ.

[યુવતી સાયકલ ચલાવતી ચલાવતી આવે છે. એનું માથું બુલબુલ જેવું છે, કેશકલાપ મધપૂડા જેવો છે, પાતળી કમર ભમરી જેવી છે.]

યુવતી	તમને મળીને હું ગૌરવ અનુભવું છું. તમારું શુભ નામ ?

કીટન	[છટાથી નમન કરતાં] બસ્ટર કીટન.

[યુવતી ડગમગે છે ને સાયકલ પરથી ગબડી પડે છે. એના ચટાપટાદાર મોજાં બે મરણોન્મુખ કેશ્રાની જેમ ઘાસમાં કંપ્યા કરે છે. એ જ પળે હજારો સિનેમાઘરોમાં ગ્રામોફોન ઘોષણા કરે છે– 'અમેરિકામાં બુલબુલ નથી'.]
[ઘૂંટણિયે પડતાં] મિસ હેલિનોર ! મને ક્ષમા કરો. એ હું નહોતો. મિસ હેલિનોર !

[ધીમેથી] મિસ ! [ખૂબ ધીમેથી] મિસ !

[યુવતીને ચુંબન કરે છે. ફિલાડેલ્ફિયાની ક્ષિતિજે પોલિસનો તારો ઝગમગ ઝગમગ થાય છે.]

ચાર્લી ચેપ્લિન

૧૯૪૭માં ચાર્લી ચેપ્લિને ઉતારેલી ફિલ્મ 'મોન્સ્યોર વર્દૂ'માં પોતે એક ટાપટીપ કરીને રહેનાર, પત્નીના ખૂનીનો પાઠ ભજવે છે. જે ગરીબ જુવાન છોકરીને એણે પહેલાં ઝેર આપીને મારી નાખવાનું વિચાર્યું હતું તે છોકરી પાછળથી એને મળે છે. હવે તો એ પૈસાદાર થઈ ગઈ છે, સફળ નીવડી છે અને શસ્ત્રસરંજામ બનાવવાનો ધન્ધો કરનારને પરણી છે. આ જાણીને વર્દૂ વિચારે છે, 'મારે આ ધન્ધો કરવા જેવો હતો.' પછી એ છોકરીને એ પૂછે છે, 'તારો વર કેવોક છે?' છોકરી જવાબ આપે છે, 'ખૂબ જ માયાળુ અને ઉદાર, પણ ધન્ધામાં એ ભારે નિષ્ઠુર છે.' વર્દૂ કહે છે, 'ધન્ધો એટલે જ નિષ્ઠુર ધન્ધો.'

પહેલા તબક્કાની ફિલ્મોમાં જો ચેપ્લિન બોલી શક્યો હોત તો કદાચ એણે આ વાત આ રીતે મૂકી ન હોત. પણ જરાય ખંચકાટ વિના આ વાત સાથે જરૂર સમ્મત થયો હોત. માત્ર ધન્ધો જ શા માટે, ચેપ્લિનની બધી જ ફિલ્મોમાં જિન્દગી પણ એક નિષ્ઠુરતાભર્યો મામલો બની રહે છે. અને એમાં જે રખડુ આવે છે તેનું આપણને આકર્ષણ થાય છે તેનું કારણ એ કે એ આ બધાંમાંથી આખરે ઉગરી જાય છે. એની પ્રિયતમાને કદાચ ખોઈ બેસે ખરો પણ એ પોતે તો જીવ બચાવીને નિરાંતનો દમ લઈ શકે છે. કોથળા જેવું સુંથણું, ચપોચપ જાકીટ અને માથે બાઉલર હેટ પહેરનારો એ તરવરિયો જીવ બધાંનો પ્રેમ જીતી લેતો. પણ આજે આટલે વર્ષે જોઈએ છીએ ત્યારે એટલો બધો પ્રેમ જીતી લે એવો લાગતો નથી. એ બાળકો પાસેથી ખાટી મીઠી ટીકડી ચોરી લેતો અને લોકો બેધ્યાન હોય ત્યારે એમને અમથો જ પાછળથી લાત મારતો. એ લુચ્ચો પણ ખાસ્સો, ગમે તે એને મારી જાય એવો જ માત્ર એ નહોતો.

૧૯૪૦માં ચેપ્લિને ઉતારેલી ફિલ્મ 'ધી ગ્રેટ ડિક્ટેટરમાં' એક ગજબનો પ્રસંગ આવે છે. એમાં એ ઠીંગુજી રખડુ આપણને છેલ્લીવાર દેખાય છે. એ દૃશ્યમાં

કેટલાક માણસોને ચળ જેવું કશુંક ખાવાનું આપ્યું છે. એમાંનો કોણ જિન્દગીનું જોખમ ખેડવા તૈયાર છે તે નક્કી કરવાનું છે. રાબની એક રકાબીમાં એક સિક્કો છે. જેને ભાગે એ સિક્કો આવે તેની પસંદગી કરવામાં આવશે એવું કહેવામાં આવ્યું છે. એ સિક્કો ચેપ્લિનને ભાગે જ આવે છે પણ એ ચતુરાઈથી જલદી જલદી એને પોતાની પાસે બેઠેલાની રાબમાં નાખી દે છે. એનો પડોસી એ સિક્કો જોતાં બીજાની રાબમાં નાખી દે છે. આમ કરતાં એક તબક્કે ઘણા બધા સિક્કા રમતમાં એકઠા થઈ જાય છે. ચેપ્લિન એ બધા જાણે કશું ન બન્યું હોય એમ, એક ઘૂંટડે ગળી જાય છે. પછી ઊબો થાય છે ત્યારે એ બધા સિક્કા એના પેટમાં ખખડવા લાગે છે. આમાં હાંસીનું પાત્ર ચાર્લી પોતે છે તેમ છતાં આપણે બિલકુલ એના જ પક્ષમાં હોઈએ છીએ કારણ કે એને મરવાની જરા ય ઇચ્છા નથી. અને આપણે ય એવું ઇચ્છતા નથી. એ ભારે ચતુર છે અને એ ઊગરી જાય છે. શ્રુઝબરીના રણાંગણ પર ફૉલસ્ટાફ શીખવે છે તેમ જે ઊગરી જાય છે તે વીરપુરુષને સામે છેડેનો હોય છે.

૧૯૫૩માં ચેપ્લિને ઉતારેલી ફિલ્મ 'લાઈમ લાઈટ'માં આ રખડુનું પાત્ર મોટું થઈ ચૂક્યું છે. ચેપ્લિનને એક આપઘાત કરવા જતી છોકરીનો ભેટો થઈ જાય છે. ચેપ્લિન એને પૂછે છે, 'કેમ, તને કંઈ દર્દ થાય છે?' છોકરી ના કહે છે ત્યારે કહે છે, 'વારુ, તો તો કશો વાંધો નહીં.' કેમ જાણે શારીરિક પીડા જ આપઘાતનું એક માત્ર વાજબી કારણ ન હોય! અહીં આપણને અમુક પ્રકારનો જિદ્દી આશાવાદ દેખાય છે. આ ભાવના આખી ફિલ્મમાં અનુસ્યૂત થઈને રહેલી છે. ચેપ્લિન એ યુવતીનું મનોવિશ્લેષણ કરીને એનામાં ફરી આત્મવિશ્વાસ જગાડે છે. એ યુવતીને જે તકલીફ છે તેનું મૂળ એના મનમાં છે એમ એ જાણે છે ત્યારે એ કહે છે, 'ઓહો, આ તો ફ્રોઇડવાળો કિસ્સો થયો!' અહીં પણ ઊગરી જવાની જ વાત આવે છે.

ચેપ્લિનની પ્રારમ્ભિક તબક્કાની ફિલ્મોમાં આ ઊગરી જવું તે ભારે ચાતુરીપૂર્ણ અને મરણિયા બનીને ઉપજાવી કાઢેલા કશાકને આભારી હોય છે. એમાં કશીક વિલક્ષણ, ઉપરછલ્લી આકર્ષકતા હોય છે. તમે તમારા જોડા આરોગો, જ્યારે બીજું કશું જ ખાવાનું ન હોય ત્યારે, પણ તે ય એ જાણે સહુથી સ્વાદિષ્ટ વસ્તુ હોય તેમ, કેવળ ભૂખ સન્તોષતા હોઈએ એવી રીતે નહીં પણ જાણે સ્વેચ્છાએ. અહીં દારિદ્ર્યમાં ય એક વિલક્ષણ પ્રકારની સ્વતન્ત્રતાનો અનુભવ થાય છે. આ

પ્રકારનો વિરોધ ચેપ્લિનમાં ઘણી વાર દેખાય છે. એ હમેશાં સહેજ વિચિત્ર, અણઘડ લાગે છે, જે પરિસ્થિતિમાં આપણે એને જોઈએ છીએ તેની સાથે એનો મેળ ખાતો હોતો નથી, એ કોઈને કોઈ જોડે અથડાઈ પડે છે, લપસી જાય છે પણ કંઈક અકુદરતી રીતે એ પોતાનું સમતોલપણું હમેશાં જાળવી લે છે. એ પડે છે કે અથડાય છે તે પણ નૃત્યની ભંગી જેવું લાગે છે. જલદી જલદી એક ખૂણા તરફ વળી જતા ચેપ્લિનને કલ્પો. એ એક પગ ઊંચો રાખીને બીજા પગે લસરે છે પછી બહુ અદાથી લથડે છે અને ત્યાં કોઈક એના માથા પર પેણી ઝીંકે છે. કોઈકે કહ્યું જ છે કે ચેપ્લિન એક મોટો, 'બેલે ડાન્સર' છે.

૧૯૧૮માં એણે ઉતારેલી ફિલ્મ 'શોલ્ડર આર્મ્સ'માં એને બન્દૂક વાપરતાં આવડતી નથી પણ ઝાડની જેમ ઊભો રહી જઈને એ દુશ્મનોના સૈનિકોની આખી હરોળને નકામી કરી નાખે છે. જેમાં એનું અણઘડપણું દેખાઈ આવે એવા પ્રસંગો એની સફળતાના પ્રસંગોમાં ફેરવાઈ જાય છે. ચેપ્લિન જેને આપણે સાધારણતા કહીએ છીએ તેના સામસામાં બન્ને અન્તિમે જીવી જાણે છે અને જ્યારે એ આપણા બધાની જેમ વર્તવાનું શક્ય બનાવે છે ત્યારે તરત જ એને શિક્ષા ભોગવવી પડે છે. 'મોડર્ન ટાઈમ્સ' ફિલ્મમાં એ એક કારખાનામાં નોકરી મેળવે છે અને કારખાનામાંથી છૂટે છે ત્યારે પણ જાણે યન્ત્રને બંધ ન કરી શકાયું હોય તેમ એ આંચકા સાથે હાથ હલાવતો બહાર આવે છે. એની ચાલવાની રીતમાં પણ યન્ત્રનો અણસાર વર્તાય છે. એ જ ફિલ્મમાં એ બહુ સરળતાથી માની લે છે કે ભવિષ્ય, ભૂતકાળ જેવું જ હશે અને માનવી જો કૂદકો મારીને સરોવરનાં પાણીમાં પડશે તો એ બહુ ઊંડું નહીં જ હોય. એની વાત સાચી નથી. એને મન સાવ સાધારણ કહેવાય એવી વાસ્તવિકતા પણ આધાર રાખી શકાય એવી નથી. સહુથી સલામત ગણાતી જગ્યામાં પણ ભયસ્થાનો આપણી રાહ જોતાં ઊભાં જ હોય છે.

આ જ કારણે ચેપ્લિન, અતિરેકભરી, અસમ્ભવ લાગે એવી વિપત્તિમાં એ અદ્‌ભુત ધૈર્ય દાખવે છે. આ બે અન્તિમો 'લાઈમ લાઈટ'માં ભેગાં થઈ જાય છે. એમાં એ જમાનાની મૂગી ફિલ્મનું જાણે સ્મારક છે. સાથે સાથે બધા જ મહાન વિદૂષકોમાં જે ખન્ત અને ગાંડપણ જેવું લાગતું અવિશ્રાન્ત ઔદાસીન્ય છે. તે પણ મૂર્ત થયેલું છે.

કેટલાક લોકો ચેપ્લિન કરતાં કીટનને વધારે પસંદ કરે છે. એનું એક કારણ

કદાચ એ છે કે કીટનના પાષાણવત્ મુખ અને અકડાઈ ભરેલી મુદ્રાઓમાં એક પ્રકારની લાચારીભરી વાચાળતા છે જે બલિ બનેલાઓમાં દેખાય છે. આ ઉપરાંત કીટન સ્પષ્ટ રીતે જ એક મોટો કલાકાર છે. એની ફિલ્મોમાં સૌન્દર્યમય સંવાદિતા છે, સ્વસ્થતા છે અને એ વધુ સન્તોષકારક લાગે છે. પણ ચેપ્લિન કીટન કરતાં આપણને વધુ હલબલાવી મૂકે છે. એ જાણે આપણા ખોળિયામાં ભરાઈ જાય છે. એની બહારથી દેખાતી લાગણીવિવશતાની પાછળ એક મજબૂત માણસ રહેલો છે.

'ધ ગ્રેટ ડિક્ટેટર' આમ તો હિટલર વિશેની એક નબળી ફિલ્મ છે. હિટલરને હસી કાઢવાનો એમાં પ્રયત્ન છે. જગત જાણે એક પ્રહસન જેવી અધોગતિને પામ્યું છે, એમાં હિટલર અને મુસોલિની જેવા રંગલાઓ ઊંચે સ્થાને ચઢી બેઠા છે પણ મુશ્કેલીની વાત એ છે કે ફાસીવાદની નિષ્ફળતા તે એની હાસ્યાસ્પદતાને કારણે નથી અને ચેપ્લિને પોતે જ એની આત્મકથામાં લખ્યું છે કે જર્મન કોન્સન્ટ્રેશન કેમ્પ વિશે જો એણે જાણ્યું હોત તો એણે આ ફિલ્મ બનાવી ન હોત. પણ હિટલર વિશેની આ નબળી ફિલ્મ ચેપ્લિન વિશેની અને એની કૃતિઓ વિશેની એક ઊંડાણભરી ફિલ્મ બની રહે છે. કારણ કે ચેપ્લિન, હિટલર (ફિલ્મમાં એનું નામ છે એડેનોઈડ હિન્કેલ) અને યહૂદી હજામનું, રખડુ ચાર્લીનું પાત્ર ભજવે છે. એથી વિલક્ષણ પ્રકારના વિન્યાસો ઉદ્ભવે છે.

હિન્કેલ ક્રમશઃ ચેપ્લિનનો ઠીંગુજી બનતો જાય છે. મૂગી ફિલ્મોમાં જે બધા છબરડાઓ વાળતો હતો તે રખડુ આપણી નજર આગળ ખડો થાય છે. એ દુનિયાને પોતાના હાથમાં લઈ લેવા ઇચ્છે છે. અને એક મોટા ફુગ્ગાને પોતાના માથા પર ઉછાળે છે, પોતાના હાથની આંગળીનાં ટેરવાં પર ઉછાળે છે, પગ પર ઉછાળે છે અને આમ એ સંગીતના સૂર સાથે તાલ આપતો નાચે જાય છે. જ્યારે એ મુસોલિનીને મળે છે ત્યારે એકેએક દાવમાં હારી જાય છે. અને ફરી પાછા આપણે મૂગી ફિલ્મના જમાનામાં જઈ ચઢીએ છીએ. એમાંનો ઠીંગુજી ચેપ્લિન આખલા જેવા જાડાપાડા માણસને હાથે ટીપાતો જાય છે. આ બધું ભારે રમૂજભર્યું લાગે છે પણ આપણી સહાનુભૂતિ સ્પષ્ટપણે હિન્કેલ પ્રત્યે જ હોય છે. એ એક મોટો ઝભ્ભો ભારે દમામથી વીંટાળીને ઊભો હોય છે અને એમાંથી હાથ કાઢીને એને જે કાગળ આપવામાં આવે છે તે લેવા જાય છે પણ એ કાગળ એના હાથમાં આવતો જ નથી કારણ કે ઝભ્ભામાંથી

હાથ બહાર કાઢી જ શકતો નથી. એક ગરીબડો માણસ પ્રતિકૂળતા વચ્ચે કશું દબદબાભર્યું કરવાને મથી રહેલો દેખાય છે. આ પ્રકારની વિચિત્ર લાગણીથી આપણે હિટલરને તાદૃશ કરી શકતા નથી.

પણ બીજી દિશામાં જે ફેરફાર થાય છે તે તો આનાથીય વિલક્ષણ પ્રકારનો લાગે છે. યહૂદી હજામ લશ્કરી પોષાકમાં દેખાય છે ને એને લોકો હિન્કેલ સમજી બેસે છે. એ ફિલ્મના અંતમાં આવતું મહત્ત્વનું ભાષણ કરે છે. એમાં એ માનવ માનવ વચ્ચેના અનિવાર્ય એવા ભ્રાતૃભાવનો નિર્દેશ કરે છે અને આવતી કાલની દુનિયા વધુ સારી હશે એવી આશા પ્રગટ કરે છે. ફિલ્મના સાઉન્ડટ્રેકમાં આ ભાષણનો અવાજ અને એની આગળ આવતી હિન્કેલની ધાકધમકીઓ તથા એની હાસ્યાસ્પદ જર્મન ભાષા—આ બે વચ્ચેનો ભેદ સ્પષ્ટ રાખ્યો છે. પણ કૅમેરાએ આવો ભેદ કર્યો નથી અને આથી આખા પડદાને આવરી લઈને દેખાતું યહૂદી હજામનું મોઢું ચીસ પાડતા, બરાડા પાડતા, ધૂંધવાતા હિન્કેલનું મોઢું લાગે છે. કારણ કે આખરે તો એ મોઢું ચેપ્લિનનું છે. મૂક અભિનયમાં નિષ્ણાત એવા ચેપ્લિનને અહીં એ શું કરી રહ્યો હતો તેની ખબર ન હોય એ માન્યામાં આવે એવી વાત નથી. એ જે હોય તે પણ આપણા મનમાં પ્રશ્ન થાય છે કે ચેપ્લિન જુલ્મગાર અને એનો ભોગ બનનાર લાક્ષણિક વ્યક્તિ, એ બેનો પાઠ પોતે જ શા માટે ભજવે ? એની પાછળ એનો હેતુ એ બન્ને વચ્ચેની કશીક સમાનતા ચીંધી બતાવવાનો જ હશે ! જો હિટલર ચેપ્લિનનો, આપણું હૃદય હલબલાવી જનારો ઠીંગુજી બની શકે તો એ ઠીંગુજી હિટલર પણ બની શકે તે પૂરેપૂરું સ્વાભાવિક છે.

વાસ્તવમાં ચેપ્લિનની બધી કૃતિઓમાં અમુક પ્રકારની સંકુલ સન્દિગ્ધતાઓ રોકાયાં કરતી લાગે છે. ચાર્લી ચેપ્લિન વિષેના ઈઝાબેલ કિવગ્લીએ લખેલા પુસ્તકમાં બતાવ્યું છે તેમ એ કોઈપણ પરિસ્થિતિની સામસામી બન્ને બાજુએ રહ્યો હોય છે. એ ઘરબાર વગરનો અનાથ આદમી લાગે છે પણ સાથે સાથે કંઈક બદમાશ, સમ્ભાવિત ગૃહસ્થ અને હલકો કે અસંસ્કારી માણસ પણ લાગે છે, જેને આપણા ઘરમાં પેસાડવાનું આપણને ન ગમે. આ સન્દિગ્ધતા એની જાતીયવૃત્તિ વિશે પણ રહેલી દેખાય છે. પહેલા વિશ્વયુદ્ધ પછીના લેવાયલા એક ફોટોગ્રાફમાં ચેપ્લિન ડબલ બ્રેસ્ટ સૂટમાં નેતરની સોટીના આધારે ઊભેલો દેખાય છે. એના હાથમાં પોચી ડર્બી હેટ છે, એના વાળ ધોળા થવા આવ્યા છે. એનું હાસ્ય કંઈક દુષ્ટતાભર્યું લાગે છે. એની પાછળ પડનો એનો

પડછાયો ખાસ્સો ઊંચો લાગે છે. નેતરની સોટી અને હેટને કારણે એ રખડુ જેવો લાગે છે. આમ ફોટોગ્રાફરે ચેપ્લિનના આ ફોટોગ્રાફમાં વ્યક્તિ અને એના પડછાયા દ્વારા એના વ્યક્તિત્વનાં બે પાસાંને લગભગ નિષ્ઠુર કહી શકાય એવી સ્પષ્ટતાથી પ્રગટ કર્યાં છે. આ જ બે પાસાં 'મોન્સ્યોર વર્દૂ'માં તથા યહૂદી હજામ તથા હિન્કેલમાં જોવા મળે છે.

ચેપ્લિનની પ્રારમ્ભિક તબક્કાની ફિલ્મોમાં જીવનમાં સામાન્યતઃ પ્રવર્તતી નિષ્ઠુરતા વચ્ચે ભંગુર એવી માયાળુપણાની ક્ષણો દેખાતી હતી. આવી ક્ષણો આપણને ખોટી, લાગણી વિવશતાભરી કે પરાણે આણેલી લાગતી કારણ કે એની ઘેરી વળેલી નિષ્ઠુરતા આત્યન્તિક સ્વરૂપની લાગતી હતી. 'મોન્સ્યોર વર્દૂ'માં તો માયાળુપણાનું એક માત્ર સુલભરૂપ તે નિષ્ઠુરતા જ બની રહે છે. વર્દૂ પોતાની પત્ની અને બાળકને નિભાવવા માટે સ્ત્રીઓની હત્યા કરે છે અને એ રીતે એના ભોગ બનેલાઓને જાણે એ આકરા અને નિષ્ઠુર ભાવિમાંથી મુક્ત કરતો હોય એવું પણ માનતો લાગે છે, આથી વર્દૂ જ્યારે વધસ્તમ્ભ પર જાય છે ત્યારે ચેપ્લિન પણ એની સાથે જતો હોય એમ લાગે છે. જે ઊગરી જતો હતો તે જાણે ઊગરી શકતો નથી. એ શરણે આવ્યો હોય એમ લાગે છે. પણ એનું કારણ એ નથી કે સમાજે ચાર્લીને દેહાન્તદણ્ડ દેવાની ભયંકર ભૂલ કરી છે. એનું કારણ એ છે કે ચાર્લીમાં હમેશાં મોન્સ્યોર વર્દૂ બનવાની ભયંકર સમ્ભવિતતા રહી જ હતી.

ચેપ્લિન વિશેના આ બધા કંઈક કરડા લાગે એવા વિચારો છે પણ એની ફિલ્મમાં ક્રૂરતા હતી એવું અહીં સૂચવવું નથી. એમાં તો રમૂજ જ હતી કે પછી 'લાઈમ લાઈટ'માં હતું તેમ આડમ્બરી કરુણતા હતી, પણ જીવનમાં જે નિષ્ઠુરતા રહી છે તે એમાં સ્થાન પામી છે અને ચેપ્લિનના આકર્ષણનું એ એક કારણ છે. ચાળીસ વર્ષો સુધી એ કાળાં ભમ્મર પાણી ઉપરના પાતળા બરફના પડ પર નાચ્યા અને આપણામાં એવી ભ્રાન્તિ ઊભી કરી કે એ પડ પાતળું નહોતું.

Michael woodના લેખને આધારે સુરેશ જોષી

વિવેચનની સાચી દિશામાં એક નવું સોપાન

શિરીષ પંચાલ

ગુજરાતી ભાષાસાહિત્યમાં નર્મદના જમાનાથી જે વિવેચનપ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ હતી તેનો અભિગમ છેક ૧૯૬૦ સુધી, થોડા અપવાદોને બાદ કરતાં, રોમેન્ટિક રહ્યો હતો. આ અભિગમને કારણે કવિહૃદયમાં પ્રગટતી લાગણી અને તેની સંક્રાન્તિ-જેવા પ્રશ્નોને વધારે પડતું મહત્ત્વ મળ્યું. ક્યારેક તો પંડિતયુગની વિવેચનામાં અભિભૂત થઈને ઉચ્ચારાયેલા અભિગ્રહો અનુગામી વિવેચનામાં ધ્રુવ તત્ત્વ જેવા બની ગયા હતા. આપણા પલટાતા જતા બધા જ પ્રકારના સન્દર્ભોમાં એ અભિગ્રહોનાં વિશ્લેષણ કરવાની કામગીરી બજાવવાનું વિવેચને સ્વીકાર્યું ન હતું. પંડિતયુગમાં બ. ક. ઠાકોરે ગૂજરાતી કવિતા વૈશ્વિક સાહિત્યજગતમાં સ્થાન મેળવે એવી મહત્ત્વાકાંક્ષા વ્યક્ત કરી હતી. આ સ્વપ્ન જલદીથી સાકાર ન થયું તેના એક કારણ તરીકે વિવેચનને જવાબદાર લેખવામાં આવ્યું. ગૂજરાતી વિવેચના મોટે ભાગે સૈદ્ધાન્તિક રહી છે, બ. ક. ઠા; રામનારાયણ પાઠક જેવા માર્મિક વિવેચકો આપણને પ્રાપ્ત થયા છતાં પણ સાહિત્યના સિદ્ધાન્તો વિશેની સૂઝ વિશદ બની છે એમ આપણાથી કહી શકાતું નથી. વિવેચન ક્ષેત્રે પંડિત યુગથી એક પ્રકારની અરાજકતા ચાલતી આવેલી છે. એક જ કૃતિ વિશે જુદા જુદા વિવેચકોના અભિપ્રાયોમાં જોવા મળતી આત્યન્તિકતા ઘણી વખત તો જે તે વિવેચકની સાહિત્યવિભાવના વિશે પણ શંકા જન્માવે એવી હોય છે. કોઈ કૃતિની ઉચ્ચાવચતા વિશે વિવેચકોમાં મતભેદ હોય તો તે સમજી શકાય, પરંતુ કૃતિની સાહિત્યિકતા વિશે, સાહિત્યના પાયાના ખ્યાલો વિશે, પારિભાષિક સંજ્ઞાઓ વિશે પણ મતભેદ ઝનૂનથી પ્રવર્તી રહ્યાનું ચિત્ર નજર આગળ છે. આવી અરાજકતાભરી પરિસ્થિતિમાં બે સુખદ અપવાદો ૧૯૬૦ પછી આપણને પ્રાપ્ત થયા. એક શ્રી સુરેશ જોષી અને બીજા શ્રી હરિવલ્લભ ભાયાણી. આ બંને વિવેચકોએ મોટે ભાગે સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચા કરી છે, બંનેની સાહિત્ય વિભાવનામાં સારું એવું સામ્ય પ્રવર્તે છે; અહીં આગળ આપણે શ્રી હરિવલ્લભ ભાયાણીના 'કાવ્યનું સંવેદન' ગ્રન્થ પૂરતો જ વિષય મર્યાદિત રાખીએ.

ગૂજરાતી વિવેચનની દરિદ્રતા અંગે શ્રી ભાયાણી સજાગ છે. આ પુસ્તકની પ્રસ્તાવનામાં તેઓ જણાવે છે: 'ગૂજરાતી વિવેચનનો અભિગમ હજુ પણ રોમેન્ટિક જ રહ્યો છે. પશ્ચિમની વિવેચનામાં રોમેન્ટિક વિવેચન પછી ઉત્તરોત્તર બે ત્રણ ક્રાન્તિઓ આવી ગઈ, ... વિવેચન કરવું એટલે શું કરવું, તે શા માટે કરવું અને કઈ રીતે કરવું એ મૂળભૂત પ્રશ્નોને, આટલા મોટા પાયા પર આપણે ત્યાં સાહિત્યનું અધ્યયન અધ્યાપન થતું હોવા છતાં, થોડા સુખદ અપવાદો બાદ કરતાં ભાગ્યે જ કોઈ ચર્ચાયોગ્ય ગણે છે. આને આપણે આપણા વિવેચનની મંદપ્રાણતા કે દારિદ્ર્યનું કારણ ગણવું કે પરિણામ તે જાણકારો વિચારે.' આ પરિસ્થિતિ તથા 'સાહિત્યની સૈદ્ધાન્તિક વિચારણામાં અત્યારે આપણે ત્યાં અનુભવાતાં સ્થગિતતા–સાર્વત્રિક ગૂંચવાડા' ('કાવ્યમાં શબ્દ'ની પ્રસ્તાવનામાંથી) ભરી પરિસ્થિતિ દૂર કરવામાં અપવાદ રૂપ વિવેચકોમાં શ્રી ભાયાણીની ગણના સહજ કરી શકાય. વળી તેમનું સ્થાન આધુનિક વિવેચનામાં બેવડી રીતે મહત્ત્વનું છે. એક તો, પારિભાષિક સંજ્ઞાઓ, પાયાના વિભાવો વિશેની ઊંડી સૂઝ ધરાવતા તથા પાશ્ચાત્ય જગતમાં રસમીમાંસા, સાહિત્ય વિવેચન વિશે ચાલ્યા કરતા ઊહાપોહથી પોતાને નિત્ય જીવંત રાખતા ગણ્યાગાંઠ્યા વિદ્વાનોમાંના એક છે. બીજું, એઓ ભાષાવિજ્ઞાની પણ છે. નરસિંહરાવ ભાષાવિદ્ અને વિવેચક હતા પણ તેમના એ બંને વ્યક્તિત્વ અન્યોન્યથી લગભગ અસ્પૃશ્ય રહ્યા હતા – કદાચ તેમાં નરસિંહરાવની નહીં પણ વિચારજગતની મર્યાદા વિશેષ હતી. શ્રી ભાયાણીની બાબતમાં ભાષાવિદ્ અને વિવેચક – આમ બે વ્યક્તિત્વનો વિરલ (ઓછામાં ઓછું આપણે ત્યાં) સમન્વય થયો છે. પાશ્ચાત્ય વિવેચનમાં વિવેચન ક્ષેત્રે થઈ રહેલી ઉથલ-પાથલમાં ભાષાવિજ્ઞાનનો પણ હિસ્સો ઓછો નથી. એટલે એ ક્ષેત્રે થઈ રહેલી વિચારણાને ગૂજરાતી વિવેચનક્ષેત્રે પ્રચલિત કરવાની તેમણે ઊપાડેલી કામગીરી પ્રશસ્ય છે.

ઇ. સ. ૧૯૬૮માં 'કાવ્યમાં શબ્દ'નું પ્રકાશન થયું ત્યારે કેટલાકને એમ પણ લાગ્યું હતું કે અહીં સાહિત્યની તલસ્પર્શી વિચારણા થઈ નથી, માત્ર અછડતી ચર્ચા જ કરવામાં આવી છે. શ્રી ભાયાણી પણ પ્રામાણિકપણે ઘણી વખત પોતાના લેખોને નોંધ ટાંચણ તરીકે ઓળખાવે છે. આનું કારણ આપણા વિવેચનની અરાજકતાભરી પરિસ્થિતિમાંથી મળી રહેશે. આ અરાજકતાને ફૂલવા માટેનો અવકાશ પૂરો પાડ્યો પારિભાષિક સંજ્ઞાઓના સંકેતો વિશેની સંદિગ્ધતાએ. ક્યારેક એકની એક સંજ્ઞા વિવિધ અર્થોમાં

પ્રયોજાઈ છે (વાનગી દાખલ જોવું હોય તો 'કાવ્યમાં શબ્દ'માં લય વિશેની ચર્ચામાં લય વિશેના નોંધેલા અભિપ્રાયો) તો ક્યારેક અંગત શોખ ખાતર જ આ સંજ્ઞાઓ પ્રયોજવામાં આવી હતી. જ્યાં આ સંજ્ઞાના સંકેતો સ્પષ્ટ ન થાય, કેટલાક મૂળભૂત ખ્યાલોને વ્યવસ્થિત રીતે પામી લેવામાં ન આવે ત્યાં સુધી કોઈ પણ ભાષાના વિવેચનમાં સાચો ઊહાપોહ શક્ય બનતો નથી. 'કાવ્યમાં શબ્દ' વિવેચનસંગ્રહે સાહિત્યવિવેચનનું વ્યાકરણ રચવાની દિશામાં પહેલ કરી હતી. એ અનુસાર અહીં શબ્દ છાંદસ-અછાંદસ, લય, પરંપરિત, કાવ્યાર્થ, આકૃતિ-રૂપ, ઈમેયજ, ઔચિત્ય, સુંદરતા વિશેની ચર્ચા કરવામાં આવી હતી. આ ચર્ચા કરવા પાછળનો આશય જે તે સંજ્ઞાના સંકેતો સ્પષ્ટ કરવાનો, પ્રવર્તમાન પારિભાષિક સંજ્ઞાઓમાંથી કઈ સંજ્ઞાઓ કાર્યકર છે અને કઈ નથી તેની ચર્ચાની સાથે સાથે આ બધી સંજ્ઞાઓ ને વર્તમાન સન્દર્ભમાં સ્પષ્ટ કરી આપવાનો હતો. આખરે જે તે સંજ્ઞા વિશેના ઊહાપોહનું નિમિત્ત તો વર્તમાન સન્દર્ભ જ બને છે. એ જ કારણે લય, પરંપરિત, આકૃતિ, અર્થ જેવી સંજ્ઞાઓની પુનર્વિચારણા કરવામાં આવી હતી. એક સમય એવો પણ હતો જ્યારે પાશ્ચાત્ય કલામીમાંસા ગૂજરાતી વિવેચનને ઉપકારક નહીં નીવડે એવી દઢ માન્યતા આપણે ત્યાં પ્રવર્તતી હતી. આવી માન્યતાભર્યા વાતાવરણમાં એ દિશા તરફ જોનારને 'પશ્ચિમની ફેશનપરસ્તી કરનાર'ની ગાળ પણ ખાવી પડતી હતી. પરંતુ હવે પરિસ્થિતિ પલટાઈ છે. શ્રી ભાયાણીના લેખો, 'ચેતનવંતી, પ્રબળ, સૂક્ષ્મદર્શી' એવી પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમીમાંસા અને કલામીમાંસાથી 'સ્થળે સ્થળે પ્રેરિત અને પ્રભાવિત' થયા હોવાનું તેમણે કબૂલ્યું છે.

તેઓ સાહિત્ય કૃતિને એક Organic Whole તરીકે જુએ છે, 'હકીકતે તો ઘટક તત્ત્વો અને અંગપ્રત્યંગોનો બનેલો ગુંફ તે જ કલાકૃતિ– ...છંદ, અલંકાર પ્રતિરૂપ, ઘટના, આકૃતિ, તાત્પર્ય, વસ્તુ, પાત્ર, વાતાવરણ વગેરેમાં જ અને તેમની દ્વારા જ કવિતા વાર્તા વગેરેનું અસ્તિત્વ છે.' ('કાવ્યમાં શબ્દ'-પૃ. ૫૦) નવ વર્ષ પછી પણ તેઓ આ જ વાત ભારપૂર્વક જણાવે છેઃ 'પ્રાસબંધ, છંદોબદ્ધ વાક્યબંધ, વર્ણરચના વગેરેના આંતર સંબંધો તપાસીને તે તે કૃતિમાં દરેકની સમર્પકતા કેટલી છે તે તારવવું જોઈએ.' ('કાવ્યનું સંવેદન'–પૃ. ૩૪) તેમની સાહિત્યવિભાવનામાં તાર્કિક સુસંગતિ છે, વિરોધાભાસ નથી એમ કહેવા કરતાં કેટલીક પાયાની બાબતોમાં તેમની માન્યતાઓ વધુ પ્રબળ છે એમ કહેવું ઠીક ગણાશે. કેટલાય વિવેચકો પોતાના વિચારોને પલટાતા જતા સન્દર્ભોમાં ચકાસી જુએ છે, એ ચકાસણીમાંથી પાર ન ઊતરે એવા વિચારોને તેઓ પડતા મૂકે

છે. બ. ક. ઠાકોરે પણ ક્યાં કહ્યું ન હતું – હું મારા ભૂતકાળની ગુલામી શા માટે કરું ?' એટલે આપણે એમ માનવું પડશે કે સાહિત્યકૃતિને મૂલવવાના વિવિધ અભિગમોમાંથી Organistic approach કૃતિને વધુ ન્યાય આપી શકશે એવી શ્રી ભાયાણીની શ્રદ્ધા દાયકા પછી ડગી નથી.

બીજો એક પ્રશ્ન સાહિત્ય અને વાસ્તવનો છે. આ બે વચ્ચેના સમ્બન્ધોને યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં સમજી ન શકવાને કારણે દરેક ભાષાની વિવેચનામાં કેટલાય અપ્રસ્તુત પ્રશ્નો જન્મે છે, આત્યન્તિક વલણો છતાં થાય છે. દાયકે દાયકે આવી અપ્રસ્તુત ચર્ચાઓ, વલણોની આત્યન્તિકતાને ગાળી નાખીને યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં જુગજુગ જૂના આ પ્રશ્નોની માંડણી નવેસરથી વિવેચકે કરવી પડતી હોય છે. સૌથી પહેલાં તો એ પ્રશ્ન થાય કે આપણે જેને વાસ્તવિકતા કહીએ છીએ તે શું છે ? નરી આંખે આપણે જેટલું જોઈએ તેટલી જ વાસ્તવિકતા હોય છે ? જો એવું જ હોય તો જગતને આપણે હ્રસ્વ નથી કરી નાખતા ? એટલે શ્રી ભાયાણી જણાવે છે: 'આપણું બૌદ્ધિક જગત, ભાવજગત, સ્વપ્નજગત, તરંગજગત વગેરે તેના તાણાવાણા હોય છે.' પરંતુ ધારો કે આ સંકુલ વાસ્તવિકતાને સ્વીકારી તેથી શું ? સર્જક આ સંકુલ વાસ્તવિકતાનું કરે છે શું ? આ પ્રશ્નના ઉત્તરોને બે વિભાગમાં વહેંચી શકાય–એક બાજુ પ્લેટોના અનુકરણની વિભાવના અને બીજી બાજુએ એરિસ્ટોટલની સંસ્કરણ–રૂપાન્તરની વિભાવના. શ્રી ભાયાણી આ સંકુલ વાસ્તવિકતાને કાચી સામગ્રી તરીકે ઓળખાવે છે. આ ગૃહીત સ્વીકારતા પહેલાં તેની યોગ્યતા અયોગ્યતાનો વિચાર તેમણે કરી લીધેલો છે, એટલું જ નહીં તેને સ્વીકારવા જતાં તેમાંથી જે ઉપપત્તિઓ ફલિત થાય તેને પણ તેમણે સ્વીકારેલી છે. આ સંકુલ વાસ્તવિકતાને જો કાચી સામગ્રી ગણો તો પછી એ કાચી સામગ્રી–દાર્શનિક, નૈતિક, સામાજિક ગમે તેની–ને આધારે કૃતિની સાહિત્યિકતા નિયત કરી ન શકાય. આપણા વિવેચનની સૌથી મોટી ગૂંચ આ વાત એક યા બીજા કારણે ન સમજાયાથી જન્મેલી છે અથવા શ્રી ભાયાણીના શબ્દોમાં 'સાહિત્યકૃતિ જીવનની ભોંયમાંથી પાંગરે અને પોષાય. માત્ર ગૂંચવાડો ત્યારે ઊભો થાય છે, જ્યારે જે નૈતિક, દાર્શનિક વગેરે ધોરણે જીવનના આચાર વિચારને મૂલવીએ તે જ ધોરણે સાહિત્યને, સાહિત્યના અનુભવને મૂલવવા બેસીએ.' ટૂંકમાં સાહિત્યનો અનુભવ 'સ્વયંમૂલ્ય' હોય છે. ('સાહિત્યમાં વાસ્તવ') આ કાચી સામગ્રીમાંથી 'કૃતિ' યા 'રચના'ને જન્માવતી કેટલીક યુક્તિઓ હોય છે. અલંકરણ, પ્રતીક રચના, બિંબ અથવા પ્રતિરૂપ (Image ના પર્યાય માટે ગૂજરાતી વિવેચનમાં રૂઢ થયેલી 'કલ્પન' સંજ્ઞા સામે

શ્રી ભાયાણીને સખત વાંધો છે. જુઓ 'કાવ્યમાં અર્થ' પૃ. ૧૪૯) જેવી યુક્તિઓપ્રયુક્તિઓની કવિ મદદ લે. પરંતુ આ યુક્તિઓ સાધનને બદલે સાધ્ય બની બેસે તો? આ ભયસ્થાનની તેમને ખબર છે એટલે તરત જ આપણને ચેતવે છે: 'સામાન્ય ધોરણને ચાતરતી કે અતાર્કિક ભાષાનો અને પ્રચુરપણે બિમ્બો અને પ્રતીકોનો ઉપયોગ કર્યા માત્રથી કશું આપોઆપ સિદ્ધ થઈ જશે એમ માનવું ખોટું છે. તે સંવિધાયક હોવા છતાં ઘણે અંશે તો સાધનનું કાર્ય કરતાં હોય છે અને સાધ્યના અભાવે તે રિક્ત, અફળ.' (પૃ. ૫૧)

આવો જ એક બીજો પ્રશ્ન 'કાવ્યનો અનુભવ અને વ્યવહારનો અનુભવ'નો છે. સુરેશ જોષીની સાથે શ્રી હરિવલ્લભ ભાયાણી પણ માને છે કે 'ગૂજરાતીમાં થયેલા સાહિત્યવિચારમાં અહીં ચર્ચાયેલો પ્રશ્ન થોડોક જ સ્પર્શ પામ્યો છે. સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચામાં અપેક્ષિત ઊંડાણ કે ઝીણવટથી તેનું નિરૂપણ થયેલું નથી.' (પૃ. ૧૩) આ પ્રશ્નની સાંગોપાંગ ચર્ચા તેમણે કરી છે એવું કહેવાનો આશય પણ અહીં નથી. આ પ્રશ્નને તપાસવાની કડીઓ પૂરી પાડવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવ્યો છે. પૂર્વપશ્ચિમની સાહિત્યમીમાંસાને આધારે અહીં ચર્ચા કરવામાં આવી છે, સાથે સાથે ભારતીય કાવ્યસિદ્ધાન્તમાં રહેલી મર્યાદાઓનો નિર્દેશ પણ કરવામાં આવ્યો છે. દા. ત. સાધારણીકરણનો સિદ્ધાન્ત આ બે અનુભવ વચ્ચે જે ભેદ પાડે છે ને સર્વથા સ્વીકૃત બની શકે એમ નથી. આ સિદ્ધાન્તમાં રહેલી ઊણપ દૂર કરવા માટે તેઓ આધુનિક રસમીમાંસાની મદદ લે છે.

ગૂજરાતી કવિતાના અનુસંધાનમાં તેઓ છન્દોરચનાનો પ્રશ્ન પણ ચર્ચે છે. 'કાવ્યમાં શબ્દ' ગ્રન્થમાં છન્દ વિશે તેમણે ખૂબ જ વિગતે ચર્ચા કરી છે. ગૂજરાતી વિવેચનમાં છન્દોરચનાના પ્રશ્નને કૈંક અંશે વધારે પડતું મહત્ત્વ આપવામાં આવ્યું હતું, નર્મદ યુગમાં અને પંડિતયુગમાં તો ખાસ. આ ચર્ચા વિશે તેઓ કહે છે. 'એ સમગ્ર ચર્ચા પરત્વે આશ્ચર્ય અત્યારે એ વાતનું થાય છે કે કાવ્યની ભાષાના પ્રાણભૂત પ્રશ્નને માત્ર નામનો જ હાથ અડાડીને આપણે મહાકાવ્યના છંદ સુધી કેટલે સુધી ચલાવ્યે રાખ્યું છે?' ('કાવ્યમાં શબ્દ' પૃ. ૧૦૦ પાદટીપ) રા. વિ. પાઠકે 'બૃહત્પિંગલ' જેવો વિરલ ગ્રન્થ આપ્યો હોવા છતાં તેમને ફરિયાદ કરવાનો આવ્યો: '...પણ છંદના બંધારણની – તેના ટુકડાઓ, આરોહઅવરોહો, આદ્ય અંત્ય અને મધ્ય

યતિના સ્થાનોની સાથે વાક્યરચનાનો મેળ કે વિરોધ તપાસી તેને પરિણામે અર્થ કે ભાવની કેવી રીતે પુષ્ટિ થાય છે તેની ભાગ્યે જ તપાસ થઈ છે. વળી તે તે છંદની પસંદગીથી શબ્દ પસંદગી અને શબ્દ ગોઠવણી ઉપર કેવાં નિયન્ત્રણો આવે છે અને કાવ્યાર્થની નિષ્પત્તિ માટે તે કેવા પોષક કે વિઘાતક નીવડે છે તેની કોઈ પણ વ્યવસ્થિત તપાસ થઈ નથી.' (સંશોધકોને પડકાર) આ વાંચીને કોઈ 'આત્માનં વિદ્ધિ' નહિ કહી શકે, છન્દ કાવ્યાર્થ નિષ્પન્ન કરવામાં કઈ રીતે ઉપકારક નીવડે છે તેની સદૃષ્ટાન્ત વિગતવાર ચર્ચા 'કાવ્યમાં શબ્દ'ના '*છંદ-સ્થૂળ કે સૂક્ષ્મ!*' નામના લેખમાં મળી રહેશે. આવી ચર્ચા ગૂજરાતી વિવેચનમાં વિરલ છે.

છન્દને લગતી ચર્ચા 'કાવ્યનું સંવેદન'માં નથી પણ તેને બદલે કાવ્યના પ્રાણભૂત પ્રશ્ન ગણાતા ભાષાના પ્રશ્નને શૈલીની સાથે સાંકળી લેવામાં આવ્યો છે. કૃતિમાં બધા ઘટક તત્ત્વોનું સંયોજન થયેલું હોવું જોઈએ એ વિચારના અનુસન્ધાનમાં જ કૃતિની વિશિષ્ટતા ભાષાના કોઈ એક દેશમાં કે તેના અમુક પ્રયોગોમાં રહેલી છે એ વાત માનવાનો અહીં ઈન્કાર કરવામાં આવ્યો છે. પાશ્ચાત્ય ભાષાવિજ્ઞાન, શૈલીવિજ્ઞાન અને વિવેચનથી પ્રભાવિત થઈને 'ભાષા અને શૈલી અલગ અલગ તપાસી શકાય એવા ખ્યાલ'ને જૂનવાણી માનવા તેઓ પ્રેરાય છે, અને શૈલીની સીધેસાદી વ્યાખ્યા તેઓ સ્વીકારી લે છે: 'કૃતિમાં સમગ્રપણે ભાષાનો જે રીતે વિનિયોગ થયો હોય તે તેની શૈલી.' (પૃ. ૧૮) શૈલી વિશેના જુદા જુદા મતોની ચર્ચા કરીને તેમની મર્યાદાઓ પણ ચીંધી બતાવવામાં આવેલી છે. અર્થાત્ અંધહસ્તીન્યાય કે અર્ધજરતીયન્યાય આ બંને પ્રકારના દોષમાંથી ઉગરી ગયેલી આ વિવેચના કૃતિના ઘટક તત્ત્વોના વિશ્લેષણની ચર્ચા કરતી વખતે કેટલીક સંશોધનાપાત્ર સમસ્યાઓનો ઉલ્લેખ કરે છે. કાવ્યની ભાષામાં શબ્દના વર્ણના મહત્ત્વને પહેલેથી જ સ્વીકૃતિ મળી છે. રા. વિ. પાઠકે આના અનુસન્ધાનમાં ત્રણ મુદ્દા તારવ્યા હતા. (૧) વર્ણો કાવ્યના પદ્યબન્ધને સુદૃઢ કરે છે તથા સંગીતની શોભા વધારે છે. (૨) વર્ણો કાવ્યના વસ્તુ ને અર્થને પુષ્ટ કરે છે. (૩) વર્ણો ભાવને અનુકૂળ થઈ રસને પોષે છે. ('કાવ્યની શક્તિ' પૃ. ૫૩) પરન્તુ દરેક રચનામાં વર્ણનું આવું કાર્ય હોય છે એમ કહી શકાય? એટલે રા. વિ. પાઠક કરતાં એક ડગલું આગળ જઈને શ્રી ભાયાણી કહે છે: 'જે કૃતિમાં વર્ણના સ્તરનો વ્યાપકપણે લાભ ઉઠાવાયો હોય તે કૃતિની વર્ણરચનાનું વ્યવસ્થિત વિશ્લેષણ કરી, પ્રાસ અનુપ્રાસની વિવિધ ભાતો તારવી કાવ્યાર્થની સિદ્ધિમાં તે કઈ રીતે પ્રવર્તે છે

તે તપાસવું જોઈએ.' (પૃ. ૨૭) અને પછી દૃષ્ટાન્તોની ચર્ચા જે રીતે કરવામાં આવી છે તે જોતાં આવું વિશ્લેષણ પણ શક્ય તેટલું વસ્તુલક્ષી બની શકે છે તેની પ્રતીતિ આપણને થાય છે. આના અનુસન્ધાનમાં જ વ્યવહારની ભાષા અને કાવ્ય ભાષા વચ્ચે રહેલા કહેવાતા ભેદની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. ઘણી વખત કાવ્યભાષા અને વ્યાવહારિક ભાષા વચ્ચે એક કપોલકલ્પિત ભેદ માની લેવામાં આવે છે. કવિઓ પણ અમુક જ પ્રકારની બાનીનો ઉપયોગ કરવા માંડે, એ રીતે જીવન્ત ભાષાના સમ્પર્કથી તેઓ દૂર થતા જાય અને પરિણામે તેમની કાવ્યબાની નિર્જીવ બને. ગુજરાતી ભાષામાં અછાન્દસ કવિતાએ જીવન્ત ભાષા સુધી પહોંચવાનો પ્રયત્ન કર્યો. એટલે 'કાવ્યની ભાષાનો વિરોધ સામાન્ય વ્યવહારની ભાષા સાથે નહીં; પણ શાસ્ત્રીય ભાષા સાથે છે' (પૃ. ૨૯). આઇ. એ. રિચર્ડ્ઝે ભાષાના બે ઉપયોગ Scientific use of language અને emotional use of language–વચ્ચે ભેદ પાડ્યો હતો તે પણ આ સન્દર્ભમાં યાદ રાખવા જેવો છે.

ભાષાવિજ્ઞાન અને વિવેચન જ્યાં પરસ્પર ખભેખભા મિલાવીને ચાલતા નથી ત્યાં ઘણી ખોટ જાય છે એ તો યુરોપ અને અમેરિકાનાં દૃષ્ટાન્તોને આધારે સમજી શકાય છે. એંગ્લો અમેરિકન વિવેચકે ભાષાવિજ્ઞાનના ક્ષેત્રે થયેલા વિકાસને લક્ષમાં રાખ્યો જ નહીં, તો બીજી બાજુએ શૈલીવિજ્ઞાને અર્થઘટન અને કૃતિનાં મૂલ્યાંકનના સદંતર ઉપેક્ષા કરીને સાહિત્યવિવેચન કરતાં પણ વધારે ગમ્ભીર ખોટ સહન કરી. પરંતુ શ્રી ભાયાણી બંને ક્ષેત્ર વિશેની સારી એવી જાણકારી ધરાવતા હોવાને કારણે સમજી શકે છે કે કૃતિની ભાષાનું પૃથક્કરણ કરવાથી માત્ર વ્યાકરણ મળે, વિશેષ કશું નહીં. બહુ બહુ તો કદાચ લિઓ સ્પિત્ઝરની જેમ મનોવિશ્લેષણ સુધી પહોંચી શકાય. તો પછી કાવ્ય શામાં રહેલું છે એ પ્રશ્નનો ઉત્તર કેવી રીતે શોધવો? અહીં શ્રી ભાયાણી રેને વેલેકની જેમ રોમન ઇન્ગાર્ડનની મદદથી આનો ઉત્તર મેળવે છે: 'રોમન ઇન્ગાર્ડને સાહિત્યકૃતિને ત્રણ થરી રચના તરીકે જોઈ હતી: પહેલું વર્ણનું સ્તર, જેમાંથી અર્થનું સ્તર પ્રગટે જે છેવટે પદાર્થોની (પ્રાતિભાસિક પદાર્થોની) સૃષ્ટિ વિસ્તારે.' જો કૃતિ પામવી હોય તો આ ત્રણે સ્તર તપાસવા પડે. રોમન ઇન્ગાર્ડનની આ વિચારસરણીનો પૂરતો પરિચય થાય તો આ દિશામાં આગળ વધી શકાય.

વિવેચનના પ્રયોજન, સ્વરૂપ, પદ્ધતિઓ વિશે આપણે ત્યાં વ્યવસ્થિત તપાસ નથી થઈ એવી શ્રી ભાયાણીની ફરિયાદ આગળ જોઈ ગયા. તેનું એક કારણ

પણ તેમની પાસેથી જ મળી રહે છે: 'વધુમાં વિવેચન ઘણે અંશે તો અંગત છાપના એક માત્ર પાયા પર ઊભું કરવાનું વલણ હોવાને લીધે, તે સાહિત્યકૃતિની કે સાહિત્ય પદાર્થની ઉપર 'પ્રકાશ' પાડવાને બદલે તેના વિશે વાત કરનારની ઉપર જ પ્રકાશ પાડવાનું કાર્ય કર્યા કરતું લાગે છે.' ('કાવ્યમાં શબ્દ' પ્રસ્તાવના) વિવેચનના છદ્મવેશે આવતી આત્મકથામાંથી ઊગરવું હોય તો કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાની દિશામાં જવું જોઈએ. કાવ્યના ગુણદોષ વિવેચકના ગમાઅણગમા પર આધાર રાખતા નથી, એ ગુણદોષ પરીક્ષણયોગ્ય તો બનવા જ જોઈએ: 'આપણું વક્તવ્ય કૃતિના શબ્દસન્દર્ભ ઉપર અને તેની રચનાના સ્વરૂપ પર આધારિત હોવું જોઈએ અને આપણી તારવણી કૃતિનાં ઘટકોનાં અને તેની સંઘટનાનાં ન્યાય્ય સંકેતો અને ઈંગિતો હોય તેનાથી નિયન્ત્રિત રહેવી જોઈએ.' (પૃ. ૧૨૪) કૃતિ, વિવેચ્ય અંશો વિશેના આ ખ્યાલ તેમના બધા જ લેખોમાં શબ્દાન્તરે જોવા મળે છે, પાયાની આ વિભાવનાની સ્પષ્ટ સમજ હોવાને કારણે જ intentional fallacy કે affective fallacyના દોષમાંથી તેઓ ઊગરી જાય છે. કાવ્યના પ્રયોજન, આશયને તેઓ નથી સ્વીકારતા એમ નહિ પરંતુ એ માટે કવિ પાસે જવા તેઓ તૈયાર નથી. 'કાવ્યના સમસ્ત અને સાંગોપાંગ વસ્તુસંવિધાન ઉપરથી જ કાવ્યનું પ્રયોજન નક્કી થાય.' (પૃ. ૧૨૫)

સાહિત્યવિષયક આ સિદ્ધાન્તોનો વિનિયોગ તેઓ સુપેરે કરી શક્યા છે કે કેમ એ પ્રશ્નનો ચોક્કસ ઉત્તર અત્યારે તો આપણે આપી શકીએ એવી સ્થિતિમાં નથી. 'વસંતવિજય', 'અતિજ્ઞાન', 'જન્મીલું મરણ' વગેરે કૃતિઓને બાદ કરતાં તેમણે ગૂજરાતી કે ઇતર ભાષાની કૃતિઓની ચર્ચા કરી નથી. 'શૈલીવિજ્ઞાન અને સાહિત્ય' લેખ વાંચ્યા પછી જે અપેક્ષા જાગે તેને 'પૂર્વાલાપમાંના બે ભાષાપ્રયોગો' લેખ સન્તોષ આપતો નથી.

તેઓ પોતાના લેખના આધારગ્રન્થોની સ્પષ્ટ જાણ કરવાનો આગ્રહ રાખે છે. એટલું જ નહીં પણ જે તે વિભાવ વિશેના જુદાં જુદાં દૃષ્ટિબિન્દુઓ આપણી સમક્ષ રજૂ કરી આપે છે. 'કાવ્યમાં શબ્દ' ગ્રન્થમાં દરેક ટાંચણને અન્તે આપેલા પરિશિષ્ટોમાં જે તે વિભાવો વિશે પાશ્ચાત્ય ચિન્તકોના મત રજૂ કર્યા હતા. 'કાવ્યનું સંવેદન' ગ્રન્થના 'ચયન' વિભાગમાં સ્વરૂપવાદ, અર્થઘટન કે મૂલ્યાંકન? 'પ્રકારનિષ્ઠ વિવેચન' જેવા આપણા યુગમાં ખૂબ જ પ્રભાવક નીવડેલી વિચારસરણીનો પરિચય કરાવતા લેખોનો સમાવેશ કરવામાં

આવ્યો છે. આ રીતે વિવેચન, કલામીમાંસા અને શૈલીવિજ્ઞાનના ક્ષેત્રે જે જે નવાં વિચારવલણો પ્રગટ્યાં તેનાથી આપણને અભિજ્ઞ રાખવાની કામગીરી સુરેશ જોષીની જેમ તેમણે પણ ઉપાડી લીધી છે. આપણા બૌદ્ધિક જગતમાં સદાય ઊહાપોહ ચાલ્યા કરે એવી આવા વિવેચકોની અપેક્ષાને યુવાન વિવેચકો પાર પાડે છે કે નહીં તે હવે પછીનો દાયકો કહેશે.

શ્રી ભાયાણી ઘણી વખત ગૂજરાતી વિવેચન વિશે મર્મમાં કહેવાનું પસંદ કરે છે. દા.ત. 'તેમનાં (કાન્તના) ભાવનિરૂપણ. વસ્તુગૂંથણી, છંદોરચના, તાત્પર્ય, સ્વરૂપ પાસાં વિશે ઘણું લખાયું છે અને તેમાંનું કેટલુંક ખરેખર વિવેચન કહી શકાય એવું છે.' (પૃ. ૧૨૪. કાળા અક્ષર મારા છે) અન્યત્ર, 'બ્રહ્મભટ્ટનું મુખ્ય લક્ષ્ય મૂળના પાઠોને આધારે માહિતી, વિવરણ અને ટૂંકું મૂલ્યાંકન આપવાનું છે. નાણાવટીએ તુલના. પરીક્ષણ અને વિવેચન પર વિશેષ ભાર મૂકયો છે.' (પૃ. ૮૩) કહીને એમાંથી કોની વિવેચના સારી.–તેનો નિર્ણય કરવાનું આપણા પર છોડી દે છે. જો કે ક્યારેક તેમણે સ્પષ્ટ રીતે કહ્યું પણ છે. દા.ત. 'એક આસ્વાદ સમીક્ષા'. પણ એકંદરે આપણા ઉપર એવી છાપ પડે છે કે તેઓ મોઘમભાવે આપણા વિવેચનની ઊણપો બતાવવાનું વધારે પસંદ કરે છે.

આવા વિવેચકો જે મુદ્દાઓ છેડે છે તેના સન્દર્ભમાં કદાચ આપણે એ ચર્ચાને ઉપાડી લેતા નથી અને પરિણામે જ સ્થગિતતા અને મન્દપ્રાણતાનો અનુભવ થાય છે. 'કાવ્યમાં શબ્દ'માં કેટલીક પારિભાષિક સંજ્ઞાઓની સ્પષ્ટતા કરી હતી તેનાથી આપણે સંપૂર્ણ પરિચિત થયા છીએ એમ કહી શકાશે ખરું? ('વાણી'ના અંકોમાં બે અઢી દાયકા પૂર્વે પણ એવી સંજ્ઞાઓને લગતો ઊહાપોહ થયાનું સ્મરણમાં છે) ધીરે ધીરે આવી આબોહવા તૈયાર થતી જશે તો અરણ્યરુદન કરવાનો વારો નહિ આવે.

વિવેચક મૂલ્યાંકનના પ્રદેશમાં આવે ત્યારે અનેક પ્રશ્નો એની સામે આવીને ઊભા રહે છે. વિશ્લેષણ-સંયોજન એ સુખ્યાત પદ્ધતિ છે. કલાકૃતિ એ એક અખંડ પદાર્થ હોઈ એનું વિશ્લેષણ શી રીતે થઈ શકે? વિવેચક ખરી રીતે તો કલાકૃતિ વિશેની પોતાની સમજણને પૃથક્ કરી જોતો હોય છે. ભિન્ન ભિન્ન પદ્ધતિઓ વચ્ચે એ મેળ બેસાડતો હોય છે. તાત્પર્ય બતાવતી વેળા મુખ્યત્વે કૃતિ જે વસ્તુ રજૂ કરતી હોય છે એને તપાસવાનું જ વધુ થાય છે અને એનું રચનાવિધાન ગૌણ બની જાય છે. પ્રતિબદ્ધ વિવેચકો પોતાને ઇષ્ટ વિચારસરણી કૃતિના વસ્તુસંભારમાં જોવાના અને એનો વાવટો ફરકાવવાના! એક કૃતિ વિશેના બે સારા વિવેચકોનાં મૂલ્યાંકનો પણ ભિન્ન હોય છે, પોપ કહે છે તેમ, આપણી ઘડિયાળોની જેમ તે સરખાં ચાલતાં હોતાં નથી! આવા વખતે વિવેચકની તટસ્થતા, પ્રામાણિકતા અને કલાનિષ્ઠાને જ લેખામાં લેવાં જોઈએ. અમુક કૃતિ અમુક જમાનાને, અમુક માનસબંધારણવાળા માણસને વધુ ગમે, બીજાને એમાં એટલો રસ પડે નહિ. સંજોગો અને સમય પ્રમાણે અભિપ્રાયોમાં પરિવર્તન આવે છે, પણ દેશકાળથી પર એવાં સાર્વત્રિક ધોરણો પણ છે અને એ દૃષ્ટિએ કૃતિઓનું થતું મૂલ્યાંકન ટકી શકે છે. વિવેચકનું કાર્ય એવાં સ્થાયી ધોરણો અનુસાર કૃતિનું મૂલ્યાંકન નક્કી કરવાનું છે.

—રમણલાલ જોશી

(સાહિત્યવિવેચન વિભાગના અધ્યક્ષીય વ્યાખ્યાનમાંથી)

એતદ્

ડિસેમ્બર, ૧૯૭૭ વર્ષ ૧ અંક ૨

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, બ્લૉક નં.-૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ-૩
પેડર રોડ
મુંબઈ-૩૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)-
મુંબઈ-૭૭

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

વ્યવસ્થા / મુદ્રણ : આકૃતિ, સી-૪૮, સરદાર ઉદ્યોગનગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૬.

વાર્ષિક લવાજમ : રૂા. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
જયંત પારેખ, મુંબઈ
રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે
'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી
કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦૦૦૧

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

અનુક્રમ

કોઈ મને ચાહે તે જાણે ગુલાબ
કોઈને હું ચાહું એ તો જાણે કાંટો
ગુલાબ તો તરત જ ખેરવી દે પાંખડીઓ
કાંટો વીંધી નાંખે તરત જ હૈયું કેવું !

—સુમેઈ કાવાઈ

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : આકૃતિ, સી/૪૮ સરદાર ઉ. નગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૬

ઐતદ્-૩

It is as reasonable to
represent one kind of
imprisonment by another,
as it is to represent anything
that really exists by that
which exists not !

એતદ્

જાન્યુઆરી, ૧૯૭૮ વર્ષ ૧ અંક ૩

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા-૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, બ્લોક નં.-૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ-૩
પેડર રોડ
મુંબઈ-૩૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ-૭૭

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

વ્યવસ્થા / મુદ્રણ : આકૃતિ, સી-૪૮, સરદાર ઉદ્યોગનગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૬.

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
જયંત પારેખ, મુંબઈ
રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે
'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી
કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦૦૦૧

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

અનુક્રમ

ચાર કાવ્યો

રેઇનર મારિયા રિલ્કે / અનુ. સુરેશ જોષી

આગમન

ગુલાબમાં તારી શય્યા છે, પ્રિયા! સૌરભના પૂરમાં સામા વ્હેણે તરવામાં હું તને ખોઈ બેઠો છું ને હવે ગર્ભના ત્રણ ગુણ્યા ત્રણ જેટલા કાળનો આ અન્ધારભર્યો વિચ્છેદ! પણ એમાં તળિયે ડૂબકી મારીને હું ફરીથી નવજન્મ પામીશ. ને એક ક્ષણમાં, એટલે કે કેટલા બધા યુગ પછી, આ નવજન્મના ઉત્સવે નવો સ્પર્શ આપણે અનુભવીશું, ને એકાએક તારા મુખ સામે ઊભા રહીને તારી ઊંચે વાળેલી દૃષ્ટિમાં હું મારો નવો જન્મ પામીશ.

વિદાય

ખોવાયેલાથી પણ વધુ ખોવાયેલી, મૃતથી પણ વિશેષ મૃત, મને અજાણ્યા એવા બીજા નામમાં એકરૂપ થઈ ગયેલી, હવે તને કદી પહેલાંની જેમ જાણી શકીશ ખરો? કઈ હતી એ ક્ષણ જ્યારે એક પણ શબ્દ હોઠે આવતો અટકી ગયો, ને તને દૂર સરી જતીને સાદ દેતાં મારામાં રહેલા કશાક ઉન્માદે મને રોકયો? કદી દૃષ્ટિગોચર નહીં થવા નિર્માયેલા કોઈ તારાની જેમ તું રહી રહીને સદાય દૂર રહીને તારા એ દુર્ગમ માર્ગ તરફ મને ખેંચ્યા કરે છે.

દૂરના વિદેશમાં રહીને, જેની તને કશી પડી નથી તે ક્ષિતિજને ઉલ્લંઘીને મીટ માંડીને બેસી રહેલી તું કોણ છે? આપણા બેમાં એક વસ્તુ સમાન છે: હું મારા એકાન્તમાં પરિભ્રમણ કરું છું, ને તું એ એકાન્તમાં સદાય છે.

આપણા બે વિશે હું માત્ર આટલું જાણું છું, ને છતાં કદાચ કોઈ એવો દેવદૂત હશે જે આપણને અભિન્ન ગણે છે – જો આપણે વિયોગનું દુઃખ સહન કરતાં હોઈશું તો એને એની જરૂર ખબર પડશે.

૪ એતદ્ જાન્યુ. ૬૮

—

મારી અન્ધકારભરી સ્ખલનની ગર્તામાંથી તું મધુરતાથી મને ઓળખનારા તારા મુખની સમીપ ઊંચે લઈ જા. તારા આલિંગનથી થતો આનન્દ મારા હૃદયના ગંભીર મર્મસ્થાને કેવો વ્યાપી જાય છે તે મને યાદ આવે છે.

એ સ્થાનેથી મારું પતન થયું, કેમ-જાણે મેં તને કદી જાણી જ નહીં હોય! મેં જે ખોયું તેને માટે મારા હૃદયને કેવા તો મિથ્યા આશ્વાસનથી ફોસલાવ્યા કર્યું! તારામાં આટલી ઉત્કટતાથી એકરૂપ થઈને ભળી ગયેલી મારી જિન્દગી—એને તેં તારા મુખ સુધી લાવીને બરાબર ચૂમી નહિ.

તને ક્રૂર બનીને દસ્યા કરતી ઉગ્ર ઝંખના હવે મારી શિરાઓને ભેદી નાખીને તારું નામ દઈ સાદ પાડ્યા કરે છે. પણ તારો પ્રેમ સુખ્યાં શૂન્યને આમ જ ભેદીને એકાન્તને બેમાં વિભક્ત કરી નાખતો હશે?

વેદી

તારા નિકટ આવ્યા પછી મારી કાયા કેવી કુસુમિત થઈને વધુ ને વધુ સૌરભ વિખેરતી રહે છે. જો, હવે મારી ચાલમાં પણ ઋજુતા ને નાજુકાઈ આવી ગયાં છે, ને તું તો માત્ર થંભી ગઈ છે — તો તું છે કોણ?

જો: હું તારાથી કેટલે દૂર રહી ગયો છું તેનો મને અનુભવ થવા લાગ્યો છે. જે કાંઈ પહેલાં હતું તે હવે પાંદડે પાંદડે ખરતું જાય છે. કેવળ તારું સ્મિત તારાની જેમ તારી ઉપર ઝળુંબી રહ્યું છે ને થોડા સમયમાં મને પણ આવરી લેશે.

બાળપણનાં એ વર્ષો, નામહીન ચળકતાં જળ જેવાં — એની પાસેથી હું શી અપેક્ષા રાખી શકું? એની વેદી પર હું તને તારું નામ અર્પીશ, એ વેદી તારા ચળકતા વાળના અગ્નિથી પ્રદીપ્ત થઈ ઊઠી છે ને એને તારાં સ્તનની માળા હળવેથી ધરવામાં આવી છે.

૬ એતદ્ જાન્યુ. ૭૮

વરસાદ

રૉબર્ટ ક્રીલી / અનુ. સુરેશ જોષી

આખી રાત એ ધ્વનિ ફરી ફરી
આવ્યા કરતો હતો,
ને હવે ફરીથી વર્ષે છે
આ શાન્ત એકધારો વરસાદ.

હું તે મારે મન શું છું
કે જે મારે સદા સંભારવાનું રહે ?
એનો શા માટે ફરી ફરી આવો આગ્રહ ?

આ સુખ, અરે આ વરસાદના
વરસવાની કઠોરતા,
એ મારે મન આ સિવાય બીજું કશું નહીં ?
આવા દુરાગ્રહ વિનાનું કશુંક –
આ અન્તિમ અસુખની ક્ષણમાં જ
શું હું પૂરાઈ રહીશ ?

પ્રિયે, તું જો મને ચાહતી હો તો
આ વર્ષાની જેમ મારી પડખે સૂઈ જા.
વર્ષાના જેવી જ થઈને.
મારો થાક, મારી ઉદાસી, મારા પ્રત્યેની
બેપરવાહી ભરી ઉપેક્ષા–આ બધું
દૂર કર
મને અકલુષિત સુખથી રસાર્દ્ર કરી દે.

મૌન

જિયુસિપ્પે ઉન્ગારેત્તિ / અનુ. સુરેશ જોષી

સાંભળ, હું – તારો પ્રિયતમ – મારા હાથ તારી
તરફ ઊંચા કરું છું : આછો ફરફરાટ...
આ એકાન્તમાં પ્રગટ થતી મારી ભાવમુદ્રા કોઈ
સાંભળી જશે તો એમાંથી શું શું શોધી કાઢશે ?

સાંભળ, પ્રિયતમા, હું મારી આંખો બંધ કરું છું;
ને એને બંધ કરવાનો આછો અવાજ પણ તું સાંભળશે,
સાંભળ, પ્રિયતમા, હવે એ આંખો ખૂલી જાય છે...
–કેમ, જાણે તું અહીં મારી પાસે છે જ નહીં ?

મારી નાનામાં નાની ગતિની મુદ્રા એ રેશમી મૌન પર અંકાઈ જાય છે;
આછી શા ઊર્મિ વિસ્તરેલી દૂરતાના પડદા પર ભૂંસાય નહીં એવી રીતે.
અંકાઈ જાય છે. મારા શ્વાસ પર તારાઓ ઊગે છે ને અસ્ત પામે છે – અવિરત.

સૌરભ મારા હોઠને ચૂમીને તૃપ્ત થાય છે ને દેવદૂતના હાથની હું દૂરથી ઝાંખી
કરું છું. જેનું મનમાં સતત રટણ કર્યા કરું છું તે તું જ અહીં દેખાતી નથી.

ખિસકોલીઓ–અને ખિસકોલીઓ

ગેર્ગેલી રાકોસી / અનુ. શિરીષ પંચાલ

તે નિરાંતે ઊંઘ્યો ન હતો.

ખિસકોલી ઉત્પાદક સહકારી મંડળીની મોટી બારી સામે ઊભા રહીને તે અંદર ડોકિયાં કરતો હતો.

ખિસકોલી બનાવતા આ વિચિત્ર કેન્દ્રનો ભેટો કેટલાંય અઠવાડિયાં પહેલાં અચાનક થઈ ગયો હતો. અંદર ચાલી રહેલા કામની ઝડપથી ચકિત થઈને તે ત્યાં કલાકો સુધી, દિવસો સુધી ઊભો રહેતો હતો. એક પછી એક, મોટા મોટા ખટારા–માલસામાનથી લદાયેલા ખટારા–આવતા, સાંકડી શેરીની દીવાલોમાં સુસ્ત એંજિનોના ઘરરાટ સંભળાતા, ઓટલાની બાજુઓ મોટા અવાજ સાથે ધ્રૂજી ઊઠતી અને કાટ જેવા રંગવાળા, સુંવાળી રૂવાંટીવાળા કાપડની ગાંસડીઓ ઉતારાતી. બીજા કોઈ વાહનમાંથી લાકડાના વહેરવાળી ગુણો ઉતારાતી અને થોડે આગળ નેતરની નાની ટોપલીઓમાં એ વહેર ભરાતો. વચ્ચે વચ્ચે નાની નાની ગાડીઓ ઊભી રહી જતી; ડ્રાયવર જ્યારે પાછલું બારણું ખોલતો ત્યારે આસપાસનાં મકાનોની દીવાલો પર વિવિધરંગી પ્રકાશ રેલાઈ જતો–હીરાની જેમ ઝગમગતી, ખિસકોલીની આંખો લઈને ડ્રાયવર આવતો. ક્યારેક ઘોડાના વાળના મોટા વીંટા આવતા. નાની નાની મોટરલોરી-

એમાં કથ્થઈ રંગની, ઘેટાંની રૂવાંટી ભરેલી મોટી મોટી કોથળીઓ આવતી અને જ્યારે સામાન ઉતારનારા, માથે ટોપી પહેરેલા નોકરો જેવા દરવાજા ખોલે કે તરત જ કોથળીઓમાંથી લીરા લટકતા દેખાય, પતાકાઓની જેમ ઝૂલતી ખિસકોલીઓની પૂંછડીઓ જ ન હોય જાણે.

પરંતુ અત્યારે તો શેરી સાવ સૂની હતી. થોડાં અઠવાડિયાં ચાલે તેટલો માલસામાન ત્યાં હોવો જોઈએ એમ માની લેવું રહ્યું.

તેણે એક મહત્ત્વની વિગત જોઈ.

એક મોટા ટેબલની આજુબાજુ બેસીને કેટલીક સ્ત્રીઓ ખિસકોલીઓ બનાવતી હતી, બધી સ્ત્રીઓ એક સરખી ઝડપથી હાથ હલાવતી હોય એમ દેખાતું હતું, આમ છતાં ટેબલની વચ્ચે ઢગલો કરેલી ખિસકોલીઓ એકબીજાથી બહુ જુદી પડી જતી હતી.

પોતે જોવામાં કશી ભૂલ તો નથી કરતો ને તેની ખાત્રી કરવા માટે તે થોડો પાસે ગયો.

પ્રાણીઓનાં રમકડાંનો જેવો દેખાવ હોવો જોઈએ તેવો દેખાવ મોટા ભાગની ખિસકોલીઓનો હતો. તે આકર્ષક, સુન્દર અને સુડોળ દેખાતી હતી. તેમની મૂંછો ઘોડાના વાળમાંથી બનાવી હતી, આંખો કાચની, રૂવાંટી ઘેટાના ઊનની હતી, પૂંછડીઓ તાર પર ગૂંથીને બનાવી હતી – આ વિગતો ગમે તે વ્યક્તિ કહી આપે એ કબૂલ. છતાં તેમની સામે જોયા કરવાનું, તેમને હાથમાં રમાડવાનું, કાન આમળવાનું ગમે. બધી સ્ત્રીઓ એકસરખી રીતે ઝડપથી હાથ હલાવ્યા કરતી હતી. આમ છતાં મોટા ભાગની ખિસકોલીઓ ખિસકોલીઓ લાગતી ન હતી.

આ બીજા વિભાગમાં તમે જેને 'તે' કહીને ઓળખાવો એવી ઘણી બધી હતી (તેમને નામ આપવાનું પણ અશક્ય હતું). કેટલીક ખિસકોલીઓનાં પેટ સસલાનાં પેટ જેવાં હતાં, કેટલીકનાં માથાં મોટા ઉંદર જેવાં હતાં, કેટલીકના પંજા સસલાના જેવા હતા, પણ ખરેખર તો એમાંની કોઈ પણ ખિસકોલી નાના કે મોટા ઉંદર જેવી, સસલા જેવી પણ દેખાતી ન હતી. આટલું ઓછું હોય તેમ આ પાતળી ચીકણી કલ્પનાઓવાળી એકે એક આકૃતિ બેડોળ હતી. એક પગ બીજા પગ કરતાં લાંબો યા ટૂંકો હતો, પૂંછડીઓ તેમની પીઠની વચ્ચે ચોંટાડેલી હતી, વાળની લટ તેમના કાનની ટોચ પર હોવાને બદલે કાનની નીચેના ભાગમાં હતી, આંખો વચ્ચે વધારે પડતું અન્તર હતું, અથવા

તો એકાદ આંખ માથાની બરાબર વચ્ચે ચોંટાડી દીધી હતી, એકાદની તો મૂછો પણ ઘોડાની કેશવાળીની જેમ ગરદનમાંથી ફૂટેલી હતી.

આ બધી સ્ત્રીઓ ઝડપથી અને એકસરખી રીતે કામ કરતી હતી, તથા એક જ પ્રકારની સામગ્રી વાપરતી હતી છતાં આમ બનતું હતું.

ટેબલની વચ્ચે ધીરે ધીરે મોટા થઈ રહેલા ઢગલામાં તે ખિસકોલીઓ જોઈ રહ્યો હતો એ વખતે તેની નજર એક ખિસકોલી પર પડી. તે પહેલા વિભાગમાં આવતી હતી અને વધારામાં તે સૌથી સુન્દર હતી. તે જીવતીજાગતી ખિસકોલી જેવી લાગતી હતી. ઘવાયેલી આંખો માટે તે આશ્વાસન રૂપ હતી.

જીવતીજાગતી ખિસકોલી જેવી?

ખરેખર!

ખિસકોલીએ તેની સામે જોયું.

શું તે સ્વપ્ન જોતો હતો? તેણે આંખો ચોળી. ના, એ સ્વપ્ન નહોતું.

ખિસકોલી હાલી, બાકીની ખિસકોલીઓથી તે અળગી પડી. ટટ્ટાર ઊભી રહી અને ચંચળ બનીને તે મૂછો ગોઠવવા લાગી.

ખૂબ આશ્ચર્ય પામીને તે જોવા લાગ્યો. જીવનમાં ક્યારે ય આવું દૃશ્ય તેણે જોયું ન હતું. જો અત્યારે તેણે વાત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો હોત તો તે માત્ર અસ્પષ્ટ બબડાટથી વધારે કશું કરી શકત નહીં, આ તો બહુ મોટો ચમત્કાર હતો! તે મુંઝાઈ ગયો, લગભગ બેસુધ બની ગયો, જેમતેમ કરીને સાનભાન મેળવવામાં થોડો સમય તેને લાગ્યો.

હવે પેલી ખિસકોલી ટેબલની આજુબાજુ ઠેકડા ભરવા લાગી. આ ખિસકોલી સાચેસાચ જીવતીજાગતી ખિસકોલી હતી એમાં તો સહેજ પણ શંકા ન હતી. પરંતુ વધારે વિચિત્ર વાત કંઈ આ ન હતી.

કોઈ કરતાં કોઈએ આના તરફ ધ્યાન આપ્યું જ નહિ એ જ સૌથી વધારે વિચિત્ર હતું.

ચાલો, કદાચ એમ માની લો કે પેલી સ્ત્રીઓ માથાં નીચાં રાખીને કામ કર્યાં કરતી હોવાથી તેમના જોવામાં આ વાત ન આવે પણ પેલો ફોરમેન? તે ટેબલથી બહુ દૂર ઊભો ન હતો એટલે તેના ધ્યાન બહાર તો આ વાત જાય જ કેવી રીતે? ભૂરો પોશાક પહેરીને, ખિસ્સામાં હાથ રાખીને તે ત્યાં ઊભો હતો; તેનો ચહેરો આનન્દી નહીં પણ ભરાવદાર અને સખત હતો. લબડી

પડેલા અને અશક્ત જેવા લાગતા ચહેરા પર એક પ્રકારનો કંટાળો હતો, અને તેની આંખો ટેબલ પર જ હતી.

ખિસકોલીએ ઢગલાની આજુબાજુ અડધો રસ્તો કાપ્યો. તે થોડી થોડી વારે અટકતી હતી, કુતૂહલથી અને સાવચેતીથી જોતી હતી. પસાર થતાં થતાં આકસ્મિક રીતે જ ત્યાં બેઠેલી કુશળ સ્ત્રીઓના હાથ જાણે સૂંઘતી ન હોય એમ લાગતું હતું. આ નાનકડું ચંચળ પ્રાણી કોણે બનાવ્યું હશે તે વિષે તેને કુતૂહલ થયું. ના, આ વાત આ રીતે મૂકી ન શકાય.

કોણે આ પ્રાણીને 'સત્તા'(આ શબ્દના સાચા વ્યુત્પત્તિગત અર્થમાં) અર્પી હશે ?

ખિસકોલી જ્યારે સામા છેડે જઈ પહોંચી અને એકાએક ચોક્કસ જગાએ અટકી ગઈ ત્યારે તેણે પોતાનું સુન્દર નાનકડું મોં એક હાથ પર કેટલાય સમય સુધી ઘસ્યા કર્યું. એ સ્ત્રીએ ઊંચે જોયું. તેની સુન્દર ગમગીન આંખોમાં કશોક ડર દેખાતો હતો. ઘેટાના ઊનના લીરામાંથી તે કશુંક બનાવતી હતી, એ લીરા તેણે નીચે મૂક્યા અને બન્ને હાથ વડે નાનકડી ખિસકોલીને પંપાળી, હવે તેની આંખોમાં કશો ડર નહીં પણ અતિશય ભય દેખાવા માંડ્યો હતો. તે થોડો મુંઝાયો પણ આ મૂંઝવણ ઉકેલવા માટે તેની પાસે એટલો બધો સમય ન હતો. સુન્દર ગમગીન આંખોવાળી તે સ્ત્રી તરત બોલી ઊઠી : 'મહેરબાની કરીને, એવું ન કરતા.' તે પોતાના બન્ને હાથ વડે ખિસકોલીને સંતાડવા ગઈ, 'મહેરબાની કરીને એવું ન કરતા. ભગવાનને ખાતર !' કાચની બારીમાંથી તેનો અવાજ સ્પષ્ટપણે સંભળાતો હતો.

ભૂરા કપડાંનો પોશાક તેની પાછળ જ ઊભો હતો, હજુ પણ તેના હાથ ખિસ્સામાં જ હતા.

તે આટલો બધો પાસે આવી ગયો હતો એની ખબર તેને પડી નહીં. એ ગમે તેમ હોય, પણ આટલો બધો ભય શા માટે ? એ સ્ત્રીની સાથે કામ કરતી બીજી સ્ત્રીઓ મૂગી હતી. આમતેમ થોડી નજર કરી લીધી, એ સિવાય તેમણે ઊંચે જોવાની તસદી લીધી નહીં.

ફોરમેન કશુંક બોલ્યો (એ શું બોલ્યો તે સાંભળી ન શકાયું), પેલી સ્ત્રી રડી પડી. તેની આંખો સુન્દર, ગમગીન રત્નો જેવાં આંસુઓથી ચમકવા લાગી. બે સુન્દર હાથની હૂંફમાં પેલી ખિસકોલી તો પૂરેપૂરી લપાઈને પાડ માનતી બેઠી હતી.

તે સ્તબ્ધ થઈ ગયો, આ ઘટનાઓથી થોડો તટસ્થ બનીને ઊભો. આટલી બધી સુન્દર સ્ત્રી તેણે કદી પણ જોઈ ન હતી–રંગમંચ ઉપર નહીં; સિનેમાના પડદા પર નહીં; તસવીરમાં નહીં; ક્યાંય નહીં; (આવા જ પ્રસંગોએ અનિવાર્ય મરણનો વિચાર અતિશય વેદના જન્માવી જાય છે) ગમે તેમ પણ એ સ્ત્રી તેને ખૂબ સુન્દર લાગી (કોઈ હંગેરિયન ફિલ્મ દિગ્દર્શકે તાજેતરમાં જ પોતાની ફિલ્મ માટે મુખ્ય અભિનેત્રીની પસંદગી ૩૪૦૦– કે પછી ૪૩૦૦– સ્ત્રીઓમાંથી કરી હતી એ વાત તેને યાદ આવી. કાચની પેલી બાજુએ ઊભેલી એ સ્ત્રીએ આવી કોઈ જાહેરખબરનો જવાબ આપ્યો જ ન હોત. કોઈ ફિલ્મ સ્ટુડીઓના દરવાજા આગળ ઘોંઘાટિયા ટોળાની સાથે પડાપડી કરતી ઠરતી તે કદી જાત જ નહીં; કારણ કે તેના સૌન્દર્યમાં એક પ્રકારનું અતડાપણું હતું. પરંતુ કોઈક ચમત્કારથી ધારો કે તે ત્યાં ગઈ હોત તો પણ પેલા દિગ્દર્શકે તેને જોઈને તરત જ કહી દીધું હોત–'બીજીને મોકલો.' આ સ્ત્રી તરફ તેનું ધ્યાન જ ન જાત; જે માણસે 'એ' ફિલ્મ ભેગી કરી હતી તે માણસનું ધ્યાન ન જ જાત.

ભૂરા પોશાકવાળા માણસનો ઉષ્માહીન અવાજ હવે સંભળાયો. (આવા જ નિસ્તેજ, ઉષ્માહીન અવાજ ધરાવતા એક તન્ત્રીને તે ઓળખતો હતો. સાવ અકળ જ નહીં એવા કારણસર તેણે એ તન્ત્રીનું નામ – અંગત ઉપયોગ માટે – 'કૂકડી માતા' પાડ્યું હતું. જોગાનુજોગ તેનું સામયિક પણ તેના અવાજના જેવું જ બોદું અને નીરસ હતું. આ થયું સામાન્ય વર્ણન. એક વખત – એ સમય ક્ષણિક અન્ધારપટનો હોવો જોઈએ – તેણે એક વાર્તા છપાવવા આપી હતી. કૂકડીમાતા હાથમાં વાર્તા રાખીને બેઠા હતા, તેમણે બોલવા માંડ્યું: 'હવે આપણે તમારા આ નમૂના વિશે થોડી વાતચીત કરીએ. જો તમે મને કહેવાની રજા આપો તો કહીશ કે આમ જોવા જઈએ તો તમારી વાર્તા – 'ના, ના, એ વાત નહીં. આમ જોવા જઈએ તો તમારી વાર્તા!' તેણે કૂકડી માતાના હાથમાંથી હસ્તપ્રત ઝૂંટવી લીધી અને ત્યાંથી તે નાસી ગયો. આ વાર્તા પ્રગટ કરવાનું મોકૂફ રાખવાનું તે વધારે પસંદ કરત. ઈંડું બફાય તે પહેલાં દરેકે દરેક ઈંડાને સેવવાનો શ્રમ કરતી કૂકડી માતાને જોયા કરવી – ના, ના, આભાર તમારો!)

'કૂટી! જો તને કહી દઉં છું – ફરી પાછું આ શરૂ ન કરીશ.' ફોરમેન બરાડ્યો. લાગણીહીન બનીને, સાવ ઉદાસીનતાથી તે બરાડ્યો, જો આ રીતે બરાડી શકાતું હોય તો!

'કેટી – એ સુન્દર અને ગમગીન આંખોવાળી સ્ત્રીનું નામ હવે તે જાણી શક્યો. તે સ્ત્રીએ જેવી રીતે પોતાના વક્ષઃસ્થળ સાથે પેલી નાનકડી વ્હાલી ખિસકોલીને ચાંપી દાબી હતી તેવી રીતે આ નામને પણ બીજાની નજરમાંથી બચાવવા માટે સંતાડી શકશે. એ નામ તેને બહુ ગમ્યું ન હતું પણ તેથી શું? શિયાળાની રાત્રિઓ દરમિયાન કશાકનો વિચાર કરવા માટેની સામગ્રી તેને હવે મળી ગઈ. વળી બીજી 'કેટી'ઓથી પણ તે એને બચાવવાનો પ્રયત્ન કરશે.

ડોક ફેરવીને કશું કહેવાનો કેટીએ પ્રયત્ન કર્યો હોય એમ લાગ્યું પણ ફોરમેને તેના તરફ જોવાની પરવા ન કરી. તેની નજર છત પર મંડાયેલી હતી.

'મહેરબાની કરો. માત્ર આટલી જ વખત.' સાંભળી શકાય એવા અવાજે બોલતી એ કન્યાને (કે સ્ત્રી – તે પરણેલી હતી?) તેણે સાંભળી.

ભૂરા પોશાકના બે મોટા ગજવામાંથી બે હાથ બહાર નીકળ્યા.

તેણે ચીસ પાડી: 'માત્ર આટલી જ વખત મહેરબાની કરો.'

તે જ પળે બે હાથ અચાનક ધસમસ્યા. બે સિંહ વડે જાણે તે કન્યાના હાથ છૂટા પડી ગયા ન હોય – સુરક્ષા શોધવા ભાગી જવા તૈયાર થયેલી ખિસકોલી નજરે પડી. પણ એટલામાં તો એક હાથ તેની કમરની આજુબાજુ વીંટળાઈ ગયો અને બીજા હાથે તેના માથા પર ફટકો માર્યો; એ નાનકડી ચંચળ કાયા, કાળજીપૂર્વક ગોઠવાયેલી તેની મૂછો, રૂવાંટીભર્યા કાન અને બીજું બધું જ પેલી મોટી મૂઠીઓમાં અદૃશ્ય થઈ ગયું.

સામસામી બાજુએ બે આમળા ચઢાવ્યા અને પતી ગયું. મૂઠીઓ ખૂલી ગઈ અને નાનકડા પ્રાણીની કાયા આછા અવાજ સાથે ટેબલ પર નિશ્ચેષ્ટ બનીને પડી ગઈ. કેટીએ પોતાનું માથું ટેબલ પર ઢાળી દીધું અને ડૂસકાં ખાવા માંડ્યાં. પેલો બોદો અવાજ કેટીને સમજાવતો હતો. આ વખતે એ અવાજમાં પહેલાં કરતાં ઓછો કંટાળો હતો.

'આવું ન કરી શકાય એ તું સારી રીતે જાણે છે. હવે રોકકળ કરવાનો કશો અર્થ નથી. આમ કરવાની મંજૂરી નથી એ વાત તને કેટલીય વખત કહી છે.'

કશું બન્યું જ નથી એવી રીતે ટેબલ પરની કામગીરી તો ચાલતી હતી. બે સ્ત્રીઓએ તેમનાં મોં એકબીજાની નજીક આણ્યાં અને ખૂબ આછા અવાજે બબડાટ કર્યો. એક જાડી સ્ત્રીએ ખભા ઉલાળ્યા, અશ્વમુખી જેવી લાગતી એક ઘઉંવર્ણી સ્ત્રી મૂછમાં હસવા લાગી. બસ, આ સિવાય કશું બન્યું નહિ. આ ઘઉંવર્ણી સ્ત્રીએ એક ખિસકોલી તે જ વખતે પૂરી કરી હતી પણ એ ખિસકોલી

જેવી તો લાગતી જ ન હતી.

કેટીના ખભા પર ફેરમેને હાથ–'એ જ' હાથ–મૂક્યો.

તે બોલ્યો : 'ચાલ, બસ કર.'

તે બોલી નહીં, હાલી નહીં.

ફેરમેને પીઠ ફેરવી, ખિસકોલી ઊંચકી અને જાણે માટીનું ઢેફું હોય તેમ તેને ઘાટ આપવા લાગ્યો. તેની નાજુક કમરની આસપાસ ભરાવદાર પેટ બનાવવા લાગ્યો, એક પગ વધારે ખેંચવા લાગ્યો, બીજા પગને પાતળો કરવા લાગ્યો, તેની ગરદન આમળવા લાગ્યો, તેની મૂછો વીંખવા લાગ્યો. પછી જાણે કે બધું સમુંસૂતરું ગોઠવી દીધું હોય તેમ ટેબલની વચ્ચેના ઢગલા પર તે ખિસકોલીને ફેંકી દીધી.

કેટીના હાથમાં લપાઈ જતાં પહેલાં ટેબલની આસપાસ ઠેકડા મારતી ખિસકોલી આ જ હતી એવું તમે માની જ નહિ શકો. આ ખિસકોલીને પેલી ખિસકોલી સાથે કશો જ સમ્બન્ધ ન હતો. રૂવાંટીમાંથી બનાવેલી બીજી બધી ખિસકોલી-ઓના જેવી જ આ પણ હતી, કાચની તગતગતી આંખો વડે જોતી હતી; તે જે વાત જાણતો હતો તેનાથી અજાણી કોઈ પણ વ્યક્તિ આ ખિસકોલી, પેલી અશ્વમુખી, ઘઉંવર્ણી સ્ત્રીએ બનાવેલી ખિસકોલીથી જુદી પડતી હતી એ વાત કહી જ ન શકે.

ફેરમેને એ કન્યાના ખભા પર ફરી હાથ મૂક્યા,

તે બોલ્યો : 'ચાલ ચાલ હવે ! બસ કર, કેટી !' થોડી વાર રહીને તેણે ઉમેર્યું. 'આ તો જાણે તારી સગી દીકરી ન હોય એમ તું કરે છે.'

અશ્વમુખી, ઘઉંવર્ણી સ્ત્રી પાછી મલકાઈ.

તેણે ખભા પરથી પેલાનો હાથ ખસેડી નાખ્યો અને આંસુથી ખરડાયેલા ચહેરે ફેરમેન સામે જોયું.

'એથી પણ વધારે. કેટલીક વખત તો ખૂબ જ વધારે. એ સરજત તો તમારી...' તેનો અવાજ રૂંધાઈ ગયો. ખુરશી ખસેડીને તે ઊભી થઈ અને ઓરડાની બહાર દોડી ગઈ.

આ બધી ઘટનાઓથી થોડી વાર સ્તબ્ધ થઈ જનાર નિરીક્ષક હવે એ અવસ્થાનો ભંગ કરતો ખસ્યો. તે દરવાજા તરફ દોડ્યો અને જ્યારે એ દરવાજો બંધ જોયો ત્યારે જોરશોરથી બારણું પછાડવા માંડ્યો.

ત્યાં કોઈ ન હતું, કશું ન હતું.

બ-ને હાથ વડે તે બારણું પછાડતો હતો એટલે લાકડાના પાટિયાનો અવાજ આવતો હતો. છેવટે સાંકળ ખખડી અને નાનકડી બારી ખૂલી.

'શા માટે બારણું ઠોકયા કરો છો?'

'મારે અંદર આવવું છે.'

'પરવાનગી નથી.'

'મારે અંદર આવવું છે અને મેનેજર સાથે વાત કરવી છે. બહુ જરૂરી છે.'

'ધંધાદારી કામ છે?'

'ધંધાદારી નથી પણ જરૂરી છે. દુનિયામાં આનાથી વધારે જરૂરી કામ બીજું કશું નથી. મેં જે બહારથી જોયું...'

'બહારથી એટલે ક્યાંથી?'

'શેરીમાં ઊભા રહીને, બારીમાંથી.'

'અને તમારી વાત ન સમજાઈ.'

'શું નથી સમજાતું?'

'શટર્સની આરપાર જોઈ શકાય કેવી રીતે?'

'શટર્સ? અહીં તો કોઈ શટર ન હતાં.'

'મને દલીલ કરવાનો સમય નથી.' બારી ધડાક કરતી બંધ થઈ ગઈ.

અચકાતા અચકાતા તેણે થોડાં ડગ ભર્યાં. શું આ લોકો તેને મૂરખ ઠસાવવા માગે છે? તે પાછો ફર્યો અને બારી પાસે ઉતાવળે ગયો,

પણ બારી તો ત્યાં હતી નહિ. એને બદલે કથ્થઈ રંગનું મોટું શટર તેની સામે હતું. આ શટર વસાયું હોય તો તેનો અવાજ કેમ સાંભળી ન શકાયો? અને આ શટર વાસ્યું કોણે! આવા શટર બહારથી જ સળિયા વડે વાસી શકાય એવું તેના જાણ્યામાં તો હતું. પરંતુ આજુબાજુ કોઈ ન હતું.

ફરી તે દરવાજા પાસે ગયો અને બારણું ખખડાવ્યું.

તેણે બારણું હચમચાવ્યું.

સારો એવો સમય તેણે બારણું હચમચાવ્યું.

નાની બારી ન ખૂલી.

તેણે ધ્યાનથી સાંભળ્યું અને ફરી પ્રયત્ન કર્યો.

'મિત્ર, તમે શું કરવા ધારો છો?'

તેની બાજુમાં એક પોલીસ ઊભો હતો.

કેટલાક શબ્દોના અર્થ કેવા બદલાઈ જતા હોય છે!

'મિત્ર'. તન્ત્રીઓ તરફથી તેને 'મારા વ્હાલા મિત્ર'ના સમ્બોધનોવાળા પત્ર મળતા હતા (મોટે ભાગે તો લખનાર મિત્ર હોય જ નહીં એવી જગ્યાઓએથી ખાસ, આવી જગ્યાઓ પર તો તેને ચીઢ હતી).

'મારે અંદર જવું છે.'

'આ તો વખાર છે, બંધ વખાર. તમે અંદર શા માટે જવા માગો છો?'

'મેં હમણાં જ કોઈની સાથે વાત કરી.'

'અહીં તો કોઈ રહેતું નથી.' પોલિસે તોલીતોલીને કહ્યું. 'હું કેટલાય વખતથી નોકરી કરું છું, મને તો ખબર હોય ને। વખારમાં માલ આવે છે, અને બહાર માલ જાય છે.'

'મેં બારીમાંથી જે જોયું તે...' તે અટકી ગયો. એ ઘટના કોઈ અપરાધ તો ન હતી. પોલીસ માટે તો એ અપરાધ ન હતી. ખૂબ જ મહત્ત્વની ઘટનાઓ સાથે પોલિસોને તો કદી કશો સમ્બન્ધ હોતો જ નથી.

'ચાલો ત્યારે. તમારે જે કહેવું હોય તે કહી દો.'

'કશું નહીં, ખાસ કશું જ નહીં.'

હવે પોલીસને શંકા આવી; ધંધાદારી રીતે નહીં પણ અંગત રીતે તેને કુતૂહલ થયું.

'તમે કઈ બારીની વાત કરો છો? શટર તો વાસેલાં છે. તમે નથી જોઈ શકતા?'

'હા, જોઈ શકું છું ખરો.'

'હું તમારું ઓળખપત્ર જોવા માગું છું.'

રાબેતા મુજબની તપાસ શરૂ થઈ.

'નામ?'

તેણે પોતાનું નામ કહ્યું.

'સરનામું?'

તેણે સરનામું આપ્યું.

'ધંધો ?'

'લેખક.' આ જવાબ આપવો તેને મૂંઝવતો હતો. પોતે લેખક છે એમ કહેવાની તેને શા માટે શરમ આવતી હતી એની તેને ખબર ન હતી. ના છૂટકે જ તે પોતાના વિશેની આ વિગત જણાવતો. દા.ત. કોઈ અમલદાર પૂછપરછ કરે ત્યારે જ તે આ વાત જણાવતો.

તેણે ઓળખપત્ર પાછું લીધું, ઘર તરફ જવા પાછો વળ્યો, એક વળાંક વટાવતા જ તેણે ધીમે રહીને પાછળ નજર કરી. પોલિસ હજુ પણ દરવાજા આગળ જ ઊભો હતો, જ્યારે એણે તેને પાછું વળીને જોતાં જોયો એટલે તેના તરફ આંગળી ચીંધી. જો એ પોલિસ ત્યાં ઊભો ન હોત તો તે ખરેખર પાછો ગયો હોત અને બારણાં ઠોકવાની શરૂઆત કરી હોત.

તેને પોલિસ પર ગુસ્સો ન ચઢ્યો. આમતેમ ફાંફા મારવાની તેમની તો ફરજ જ હોય છે. લેખક કંઈ જુદો ઓછો તરી આવે છે? આમ જોવા જઈએ તો તો તેમનો ધંધો પણ એવો જ હોય છે. માત્ર ભેદ એટલો જ કે સામાન્ય કક્ષાના પોલિસોમાં પ્રામાણિક લોકોની સંખ્યા વધારે હોય.

આ આખો બનાવ લખી નાખવાના અથવા તો તે લખવાની શરૂઆત કરવાના આશયથી તે પોતાના ઓરડામાં દાખલ થયો. પરંતુ રાબેતા મુજબ અનિશ્ચિત મુદ્દત સુધી લખવાનું તેણે માંડી વાળ્યું. જો તમે લેખન વિશે પ્રારમ્ભિક બાબતો જાણતા હો તો તમને ખ્યાલ આવે કે આરમ્ભ કરવાની કામગીરી કેટલી બધી અઘરી હોય છે! એકાદ વાક્ય તમને જડી જાય, એકાદ વિચાર જેવું તમને સૂઝી જાય અને જ્યાં તમે લખવા માંડો ત્યાં તમને એની નિરર્થકતા પણ તરત જ વરતાઈ જાય. આખી વાતની મજા જ મરી જાય. આખી વાત વિશે તમે ચિન્તા કરવા માંડો, તમે બેઠા હો, ઊભા હો, ચત્તા સૂઈ ગયા હો તો પણ તમે ઉત્તેજનાના માર્યા બેબાકળા જ રહો. મનની તંગ અવસ્થા સિવાય આ કશું જ નથી હોતું. કેટલીક વખત તો અઠવાડિયાં સુધી તે લખી શકતો ન હતો. તે લખી નાખે તે પહેલાં આવું થાય. આમ છતાં અત્યારે તો તેણે પોતાની જાતને ફરજ પાડવા માંડી. તે અરીસા સામે ઊભો રહ્યો અને પોતાના ગાલ પર જોરથી તમાચા માર્યા. તેનો ચહેરો રાતો થઈ ગયો. ગાલ પરનાં હાડકાં દુઃખવા લાગ્યાં. ફરી એક વખત તમાચા માર્યા. અરીસામાં પોતાના પ્રતિબિમ્બ સામે જોઈને તે બરાડ્યો.

'નાલાયક, તારો સમય હવે બગાડવાનો નથી. કાલે મરી જતો હોય તો આજે મરી જા, પણ તારે આ તો લખવું જ પડશે, અથવા શરૂઆત કરવી પડશે.'

કોઈ એક મુલાકાત દરમિયાન એક વૃદ્ધ સન્નારીએ કહેલી વાત તેને યાદ આવી. 'હું તો સ્વસ્થતાથી લખું છું. ઉત્સાહથી લખું છું. મારે માટે તો આ ઉત્તમ મનોરંજન છે.'

અરીસામાં જોઈને તે ખોખરું હસ્યો. 'અલ્યા, તું સ્વસ્થતાથી નથી લખતો?' તેણે કેટલીય વખત તમાચા માર્યા. 'તું ઉત્સાહથી નથી લખતો?' ફરી એક વખત તમાચા માર્યા. 'તારે માટે આ મનોરંજન નથી?'

તેના હોઠ લોહીથી ભીના થયા.

'અરે! આ તો મારું હૃદય ખલાસ કરી રહ્યો છે! ગરીબ બિચારો લોહીલુહાણ થઈ રહ્યો છે. તે લખે અને વાંચે એવી આશા તું કેવી રીતે રાખી શકે?'

તેણે પોતાના હાથ વડે આખો ચહેરો લોહીથી ખરડ્યો.

'જેવી હાલતમાં છે તેવી હાલતમાં જ બેસી જા. મોં ધોવા જઈશ નહીં. નહીંતર પાછો તું આવતી કાલ પર મુલતવી રાખીશ. પછી બીજા કોઈ દિવસ પર મુલતવી રાખીશ. આજે જે જોયું છે તે વિશે તારે લખવું જ પડશે. અત્યારે ને અત્યારે જો લખવું ન હોય તો તો તું મરી જાય એ જ બહેતર છે.'

તે ટાઈપરાઈટર આગળ બેઠો, કાગળ અંદર નાખ્યો અને મથાળું બાંધ્યું.

' બિસકોલીઓ – અને બિસકોલીઓ '

તે જ વખતે તેના બારણાની ઘંટડી બે વખત લાંબા સમય સુધી વાગી.

અત્યારે કોણ નાલાયક મળવા આવ્યો છે?

અનિચ્છાએ તે બારણું ઉઘાડવા ગયો. ગિર્દીવાળી ટ્રામમાં પાછળ જેવી રીતે લોકો ચઢી જાય તેવી રીતે તેના નાનકડા ઓરડામાં ત્રણ માણસો ધસી આવ્યા. આ ત્રણે માણસોએ પટાવાળા લેંઘા પહેર્યાં હતા, તેઓ પૂંછડીઓવાળા હતા, માથે હેટ હતી. તેમણે તરત જ તેનું નામ કહ્યું. ' અમે તમને થોડી વાર મળવા માગીએ છીએ. '

' આ તરફ આવો. ' તે બોલ્યો અને પોતાના ઓરડાનું બારણું ખોલ્યું. તેઓ અંદર આવ્યા, તેમના હાથ પાછળ ભીડેલા હતા.

તેણે વિચાર્યું : ' આ લોકો મને કોઈ બીજા જ રાજ્યમાં મોકલી શકે પણ છેવટે મેં શરૂઆત તો કરી દીધી જ છે. મેં મથાળું બાંધી દીધું છે. હા,

એના પછી શું આવશે તે શોધતા કોઈને તકલીફ પડે. એક જ માણસ આ વાત લખી શકે એવો હતો અને તે માણસ અત્યાર સુધીમાં મરી પરવાર્યો.'

તે ઓરડાનું બારણું બંધ કરવા ગયો અને પાછો ફર્યો ત્યારે ત્રણ પુષ્પગુચ્છ તેની રાહ જોતા હતા. 'હું તો રજનું ગજ કરું છું – મારા મનમાં તેઓ મને ઉપર પહોંચાડી દેશે. ખરેખર તો તેઓ મારા માટે ફૂલ લઈને આવ્યા છે.'

તેણે મુંઝાઈને કહ્યું : 'આભાર, પણ શા માટે ? કેવી રીતે ?'

આ ત્રણેમાંથી સૌથી વધુ ઠીંગણો બોલ્યો : 'અમે ખિસકોલી ઉત્પાદન કેન્દ્રમાંથી આવીએ છીએ. હું તેનો પ્રમુખ છું.'

હા બરાબર, તેણે હવે ફેરમેનને ઓળખી કાઢયો. ભૂરો પોશાક હોય કે પૂંછડી હોય – કયા ફેર પડી જવાનો હતો ?

'તમને મારું સરનામું કયાંથી મળ્યું ?'

'કેમ ? તમે અમારી કંપનીના દરવાજા આગળ ઊભા રહેલા પોલિસને તમારી વિગતો આપી નહતી ?' પ્રમુખ આનન્દિત થઈને બોલ્યો.

બધાએ પોતપોતાની ઓળખ આપી. ફેરમેન સાથે તેને હાથ મિલાવવા પડ્યા પણ તેમાંથી તેને કશુંક તો મળ્યું – પોતે હળવે રહીને કેટીના ખભાને અડકે છે એવું તેને લાગ્યું. ત્રીજો માણસ મુખ્ય હિસાબનીસ હતો.

તેની પાસે બીઅરની થોડી બાટલીઓ હતી, તે એક બાટલી લઈ આવ્યો અને અને બધાએ તેમાંથી બીઅર પીધો.

તેણે પૂછ્યું : 'બોલો, શું કામ છે ?'

પ્રમુખે કહ્યું : 'ખાસ કશું નથી. કશું જ નથી.'

મુખ્ય હિસાબનીશ બોલ્યો : 'અમે અમારા સદ્‌ભાવના નાનકડા પ્રતીક રૂપે આ પુષ્પગુચ્છ લાવ્યા છીએ.'

'શું કહેવું તેની ખબર ખરેખર તો મને પડતી નથી. આવા બધાથી હું ટેવાયેલો નથી. મને તો લોકોની લાતો જ ખાવા મળી છે.'

પૂંછડીઓવાળા ત્રણે માણસોએ એકબીજાની સાથળો પંપાળી.

'માણસ રમૂજી લાગે છે, નહિ ?'

'હા, વાત સાચી છે.'

'અમે તમારું એક એક પુસ્તક વાંચ્યું છે. વાંચીને અમને ખૂબ હસવું આવ્યું છે.'

'જ્યારે કોઈ લેખક પુસ્તકમાં આવી બધી ચિત્રવિચિત્ર વાતો લખે છે ત્યારે તે પણ હસતો હોય છે એવું હું માનું છું મારી વાત સાચી છે કે નહિ?'

તે બોલ્યો : 'હા, સમ્ભાવનાની દૃષ્ટિએ કદાચ એ સાચું છે.'

'સાંભળ્યું તમે? – સમ્ભાવનાની દૃષ્ટિએ. આ પણ સરસ.' ખડખડાટ હાસ્ય.

પ્રમુખે તેના ચહેરા તરફ નિર્દેશ કર્યો. તેણે પોતાના નાક આગળ પેલાની આંગળીને નાચતા જોઈ.

'આ તમારો ખરડાયેલો ચહેરો ઈન્ડીઅનોના શૌર્યરંગ જેવો છે!'

મુખ્ય હિસાબનીશે પોતાનો અભિપ્રાય આપતાં જણાવ્યું. 'એ કદાચ પ્રેરણા માટે હોય.'

ફરી તેઓ ખડખડાટ હસી પડ્યા.

કમબખ્ત! લોહીથી ખરડાયેલા ચહેરે તે બેસી રહ્યો હતો એ વાત તો તે ભૂલી જ ગયો હતો. હવે તેણે એ વાતનું કારણ આપવું જોઈએ? એને બદલે તે ખડખડાટ હસવા લાગ્યો.

પછી હસવાનો આ અવાજ એકાએક શમી ગયો.

થોડી વારની ચુપકિદી પછી ફોરમેન બોલ્યો : 'તમને તો ખબર હશે, મેં તમને બારી પાસે જોયા હતા.'

ટાઈપરાઈટર તરફ નજર કરતાં તેણે જવાબ આપ્યો. 'મેં પણ ઠીક ઠીક જોઈ લીધું છે.'

પ્રમુખ તરત જ પોતાનો અભિપ્રાય આપવા આગળ આવ્યો : 'દેખીતું છે કે તમે જે જોયું તેમાંથી ખોટાં તારણો કાઢી બેઠા છો.'

'એ તો હવે મારે જોવાનું છે–નહિ?'

'ના રે ના. લોકોના લાભની દૃષ્ટિએ બધી બાબતો જુદી જ રીતે મૂકવી પડે.'

આ વાક્યે તેને બરાબરનો આંચકો આપ્યો. તેણે પોતાનો અવાજ મોટો કર્યો. 'તમારા કેટલાક કારીગરો ચમત્કાર કરે તો તેની પરવા પણ ન કરનારા તમે તે કેવા પ્રમુખ છો?'

ફોરમેને વચ્ચે પડીને કહ્યું : 'તે કેટીની વાત કરે છે.'

'તમે જે વાતનો મોટો ઘટાટોપ રચ્યો છો અથવા રચવા માગો છો તે વિશે

જરા વધુ વિગતે વાત કરીએ.'

તે બોલ્યો : 'હા, હા. ચાલો ને!' તેમની દલીલો સાંભળવા તે આતુર હતો.

'અમે પણ અમારા લક્ષ્યાંક નક્કી કર્યા છે. તાપતડકો કે વરસાદ હોય, અમે અમારું લક્ષ્ય પાર પાડીએ છીએ. કેટી અને એના જેવી બીજી છોકરીઓ હોય તો આ પાર પડતું નથી. તે બધાં બહુ ધીરે ધીરે કામ કરે છે. એક રમકડું શરૂ કરે એટલે કેટલાય વખત સુધી ઊંચું મૂકે જ નહિ.'

તે બોલ્યો : 'એનું પરિણામ શું આવ્યું તે જોવાની તકલીફ તો લેવી જોઈએ. મેં મારી નજરે જોયું છે. બધી જ ખિસકોલીઓ બેડોળ, ઢંગધડા વગરની ડાકણો – ખિસકોલીઓ સાથે એમને શો સમ્બન્ધ? તેની ખિસકોલી તો જીવતી-જાગતી હતી. આવી કરોડો ડાકણ હોય તેના કરતાં આવી એક ખિસકોલી બહુ સારી!'

'બસ, બસ – અહીં આગળ જ તમારી ભૂલ થાય છે. આવી સમ્પૂર્ણ ખિસકોલીઓ જ અમારે માટે મુશ્કેલી ઊભી કરે છે. બહુ મુશ્કેલી. અથવા તો તેઓ ઊભી કરશે. જો અમે એ બાબતનું ધ્યાન ન રાખીએ, જો અમે કશું ન કરીએ તો મુશ્કેલી ઊભી થાય.

'સૌથી પહેલાં જીવતીજાગતી ખિસકોલીઓને ખવડાવવું પડે – તેમને રહેવા માટે જગ્યા આપવી પડે – તેઓ ઠરી ન જાય એટલા માટે શીતખણ્ડ તપાવવો પડે. એ સિવાય શું શું ન કરવું પડે? એ અશક્ય છે. બીજું, ઢગલાબંધ ખિસકોલીઓમાં આવી થોડી સુન્દર ખિસકોલીઓ હોય તો પછી પેલી નકામી ખિસકોલીઓ લે કોણ?'

તે ચૂપ હતો. ટાઈપરાઈટરમાંના કાગળ તરફ તેણે જોયું.

'તમે જે દૃષ્ટિએ વિચારી રહ્યા છો એ દૃષ્ટિથી તમે આને ન જુઓ'.

મુખ્ય હિસાબનીશ પણ બોલ્યો : 'તમને મુસાફરીએ મોકલવા માટે અમારી પાસે ભંડોળ છે. આ આખી સમસ્યાને તમે પૂરેપૂરી સમજો એ માટે પણ ભંડોળ છે.'

પ્રમુખે પૂછ્યું : 'મુસાફરીની મજા આવે નહિ? તમે કદી પરદેશ ગયા છો?'

'આજુબાજુના દેશોમાં રખડ્યો છું.'

'અરે! એ તો કશું જ નથી. તમારે મુસાફરી કરવી જોઈએ. અમે તમારા માટે રશિયા અથવા કેનેડાની વ્યવસ્થા પણ કરી શકીએ છીએ. સરસ મુસાફરી

—અવિસ્મરણીય અનુભવ. હવે તમે અમને સાચેસાચ કહો – તમને દરિયાઈ મુસાફરી ન ગમે? સૂરજના તાપમાં બેસી રહેવાનું, ડેક પરની ખુરશીઓમાં લંબાવવાનું, દરિયાઈ પક્ષીઓ, સ્ત્રીઓ–શું?'

તેના મોંમાંથી નીકળી ગયું. 'મને હમેશાં બહુ મન થાય છે. બહુ. પણ મારાં પુસ્તકોમાંથી જે પૈસા...'

'અરે, તમે તમારાં પ્રવાસવર્ણનો લખજો એટલે બહુ કમાણી થશે.'

'કાપડના ધંધામાં રોકાયેલા સેલ્સમેનો પ્રવાસવર્ણનો લખે. મારે નથી લખવાં. એ લોકો છો લખે.'

તે ઊભો થયો.

ત્રણે તેની પાછળ પાછળ ચાલવા લાગ્યા.

'જો તમે સરખી રીતે વર્તો તો તમારા હવે પછીના પુસ્તકની જાહેરાત અમે વીજળી–દીવાવાળા બોર્ડ પર કરી શકીએ. અમારે બહુ ઓળખાણો છે.'

'આભાર. વીજળી દીવાવાળા બોર્ડ પર મારા પુસ્તકની જાહેરાત થાય એ મને ગમતું નથી એમ કહું તો હું જૂઠું બોલ્યો ગણાઉં. પણ જે લખવું જોઈએ તે ન લખવું એ તો બની જ ન શકે. એવું બની શકે પણ પછી બધું ખતમ થઈ જાય. પછી તમારા છેલ્લામાં છેલ્લા પુસ્તકની વીજળી દીવાવાળા બોર્ડ ઉપર જાહેરાત્ત થાય તો પણ તેનો કશો અર્થ નથી...'

તેની વાતનો જવાબ ન મળ્યો; ઓરડામાં કોઈ ન હતું.

તે સવારે ઊઠ્યો ત્યારે આખા શરીરે પરસેવો વળેલો હતો, તેનું માથું ચકરાતું હતું.

આવા દુઃસ્વપ્નની તેને જરૂર હતી.

તે નાહ્યો અને પછી તેણે કોફી પીધી એટલે સ્વસ્થ થયો.

કામમાં વિલમ્બ ઊભો થાય એ માટે શક્ય તેટલી બધી જ યુક્તિઓ તેણે અજમાવી. પણ છેવટે ટાઈપરાઈટર આગળ બેસવાની પોતાની જાતને ફરજ પાડી.

તેણે ઢાંકણું ઉતાર્યું.

તેણે ફરી શરૂઆત કરી અને આખા શરીરે કમકમાટી આવી. ટાઈપરાઈટરમાં સફેદ કાગળ પર મથાળું હતું.

'ખિસકોલીઓ – અને ખિસકોલીઓ'

'ખિસકોલીઓ-અને ખિસકોલીઓ' – એક પરિચય

શિરીષ પંચાલ

મધ્યકાલીન યુગની પદ્યવાર્તાઓમાં આવતું કે ચાર મિત્રો વિદ્યા મેળવવા જુદી જુદી દિશાઓમાં જાય – વિદ્યા મેળવીને સંકેત સ્થળે ભેગા થાય, રાત વારાફરતી ચોકી કરીને વીતાવે અને સમય પસાર કરવા દરેક પોતપોતાની વિદ્યા અજમાવતો જાય અને છેલ્લે લાકડાની પૂતળી જીવતીજાગતી સ્ત્રી બની જાય, મરેલો વાઘ સજીવન થઈ જાય... આવી વાર્તાની કપોલકલ્પિતતા ઘણી વખત આપણી આસપાસની સૃષ્ટિને ભૂલાવી દે, વળી પાછા આપણે આપણા વાસ્તવજીવનમાં આવી જઈએ. પરંતુ આજે એક જમાનાની કપોલકલ્પિતતા, અતિપ્રાકૃતતા આપણા વાસ્તવ સાથે એવી તો ગુંથાઈ ગઈ છે કે તેમને હવે આપણે વાસ્તવથી ભિન્ન પાડી શકતા નથી. એટલે જ કદાચ હવે આપણા વાસ્તવને ઓળખવાનું વધારે કપરું બન્યું છે.

આપણા આ યુગમાં તન્ત્રનો મહિમા વધી ગયો છે, આ તન્ત્રે સૌથી પહેલું કાર્ય દરેક વ્યક્તિના સ્વનો લોપ કરવાનું કર્યું, અહીં નિર્માનવીકરણની પ્રક્રિયા સૌથી વધારે ઝડપથી ચાલી રહી છે. આ જ કારણે જ્યાં જ્યાં તન્ત્ર ત્યાં ત્યાં સરમુખત્યાર એવી વ્યાખ્યા આપણા યુગના વિચારકોએ અતિવ્યાપ્તિનો દોષ વહોરીને આપી છે. માનવીના સંવેદનાતન્ત્રને જડ બનાવી દેવામાં આવ્યું –

એટલી હદે કે કોઈ પણ અસામાન્ય ઘટના હવે આપણને આકર્ષી શકતી નથી. માનવીના કાનને માત્ર આદેશ સાંભળવાની ફરજ પાડવામાં આવી—આ માનવી એકી સાથે સામાને ફાડી ખાનાર વરુ, આંધળું અનુકરણ કરનાર ઘેટું—સમય આવે પેટે ચાલનાર સરિસૃપ બની ગયેલો લાગે, આવા વાતાવરણમાં મૌલિકતા મોટો અપરાધ—કશાકને 'સત્તા' આપવી એ પાપ, આવી મૌલિકતા ધરાવનારી આંખો હંમેશાં ભયપૂર્ણ—તેની ઉપર ચાંપતી નજર નાખી રહેલાં પૂંછડીઓવાળાં નવાં પ્રાણીઓ.

'ખિસકોલીઓ—અને ખિસકોલીઓ' વાર્તામાંથી કંઈક આવો ધ્વનિ નીકળે છે એનો ખ્યાલ પ્રથમ વાચને દરેક ભાવકને આવી જાય. આપણે સાથે સાથે એ પણ યાદ રાખવાનું છે કે આનો લેખક હંગેરીનો છે, જ્યાં સાહિત્યને રાજ-કારણથી ભિન્ન રાખીને ચાલનારા સર્જકો—Sandor Weoties, Mada Szabo જેવા અપવાદોને બાદ કરતા—વિરલ છે. સામ્યવાદી દેશોમાં જ્યાં સર્જકની સ્વતન્ત્રતાને રૂંધવામાં આવે છે, જ્યાં સેન્સરશીપ ચાલે છે, ત્યાં દેખીતું છે કે સર્જક પોતાની અભિવ્યક્તિ માટે રૂપકકથાઓ, દૃષ્ટાંતકથાઓનો ઉપયોગ કરે. આપણા યુગમાં ફરી રૂપક, નીતિકથાનો ઉપયોગ થવા માંડ્યો છે એ પણ સૂચક છે. કાફકાની 'ધ પીનલ કોલોની', 'મેટામોર્ફોસીસ', બોર્હેસની 'ધ લોટરી ઈન બેબીલોન', ઇયોનેસ્કોનું 'રાઈનોસરોસ' હાથવગાં દૃષ્ટાન્તો છે.

આ વાર્તાના કેન્દ્રમાં એક લેખકનું પાત્ર છે. ખિસકોલી ઉત્પાદક સહકારી મંડળીનો આકસ્મિક પરિચય કરી બેઠેલા લેખકની સાથે સાથે આપણે ફરીએ છીએ. રમકડાની ખિસકોલીઓ યન્ત્રવત્ બનાવે જતી સ્ત્રીઓમાંથી કેટી નામની એક સુન્દર સ્ત્રી તાર, રૂંવાટી, લીરા વગેરેમાંથી જીવતી જાગતી ખિસકોલી બનાવી કાઢે છે, એવો અદ્ભુત ચમત્કાર ઈશ્વર સિવાય તો કોણ કરી શકે? પણ સૌથી વધારે વિચિત્ર તો આ ચમત્કારની નોંધ સરખી લેવાતી નથી એ છે. આવો ચમત્કાર કરી શકતી કેટીની આંખો 'સુન્દર અને ગમગીન' છે. આવો કોઈ ચમત્કાર ન થાય અને થાય તો તેનો નાશ કરી દેવા માટે ત્યાં ચાંપતી નજર રાખતો એક ફોરમેન છે. ફોરમેનની સતત ઉપસ્થિતિ, પોતાની મૌલિકતાને હમેશાં રૂંધી નાખવામાં જ આવશે તેની અભિજ્ઞતાને કારણે જ કેટીની આંખો સદા ગમગીન રહે છે. આમ છતાં તે પોતાનો ચમત્કાર કર્યે જાય છે, પોતાના પુરુષાર્થનું કશું ફળ આવવાનું નથી તે જાણવા છતાં તે આદર્યે જ રાખવો એ જ તો બધાં અમાનુષી બળ સામેનો વિજય છે (યાદ કરો કામૂને). અહીં ફોરમેનનું વર્ણન સૂચક છે—કેટી જ્યારે આ ખિસકોલી પોતાના હાથમાં સંતાડી

દે છે ત્યારે તેની પાછળ ઊભેલા ફેરમેનનું વર્ણન જુઓ : 'ભૂરા કપડાંનો પોશાક તેની પાછળ જ ઊભો હતો.' આ કોઈ સાધ્યવસાના લક્ષણાનો પ્રકાર નથી–પણ માનવીય કહી શકાય એવું કોઈ તત્ત્વ એનામાં રહ્યું જ નથી. બીજી કારીગર સ્ત્રીઓ તો આવી કોઈ ઘટનાની સાક્ષી પણ બનવા માગતી નથી, કદાચ આવા સામાન્ય માનવીઓનું તો સમજી શકાય, માત્ર જિજીવિષા ખાતર, ગુજરાન ખાતર તેઓ આમ જીવે છે પણ સર્જકનું શું? તેની પાસે તો આપણે વધારે અપેક્ષા રાખીએ છીએ. અહીં આ વાર્તાનો લેખક હંગેરિયન પરમ્પરાને અનુસરીને આવા કહેવાતા સર્જકોની ઠેકડી ઉડાવે છે–કેટીની સર્જનાત્મકતાની પડખે ત્રણ સર્જકોની જડતા, પંગુતાને મૂકવામાં આવી છે એક છે ફિલ્મ દિગ્દર્શક – જેણે પોતાના જીવનમાં ફિલ્મ 'ભેગી' જ કરી છે, એની નજરે કેટીનું સૌન્દર્ય પડે જ નહીં. બીજો ઉલ્લેખ એક તન્ત્રીનો આવે છે – આ ઘટનાનો નિરીક્ષક તેને 'કૂકડીમાતા' તરીકે ઓળખાવે છે, દરેક ઈંડું બાફતા પહેલાં તેને સેવવાનો આગ્રહ તે રાખે છે - અને ત્રીજો સર્જક તો વાર્તાનો નાયક પોતે જ છે. ફિલ્મ દિગ્દર્શકની, કૂકડી માતા–તંત્રીની ઠેકડી ઉડાડતો નાયક પોતે પત્રકાર સુધ્ધાં બની શકતો નથી. એક તરફ સામાન્ય સ્ત્રી ઈશ્વરની લગોલગ પહોંચી ગઈ અને બીજી બાજુ ઈશ્વરથી બગડી ગયેલી આ સૃષ્ટિને સુધારનાર સર્જક વાર્તાનું માત્ર શીર્ષક જ લખી શકે એવો બની ગયો. રાકોસીને માનવના ઉત્થાનમાં વધારે રસ નથી પણ માનવીના આ પતનમાં વધારે રસ છે. અને એવું શું બન્યું કે આ માનવી નિશ્ચિહ્ન બની ગયો? આ વાર્તામાં કેટી સિવાય કોઈ પાત્રને નામ આપવામાં આવ્યું નથી એ પણ સૂચક છે. કાફકાની 'ધ કાસલ'માં તો મુખ્ય પાત્રના નામનો આદ્યાક્ષર પણ ટકી રહ્યો હતો. અહીં આગળ તો મુખ્ય પાત્રને માટે સર્વનામનો જ ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. નામને સાચવવા જેટલું પણ સ્વત્વ કદાચ બચ્યું નથી. આ વાર્તાનો નાયક સર્જક તરીકેની સંવેદના શા માટે ગુમાવી બેઠો અને આ નાયકને નિમિત્તે સર્જક માત્ર શા કારણે અહેવાલ આપતો થઈ ગયો તેનું સૂચન વાર્તાના અન્તે કરવામાં આવ્યું છે : નાયક જ્યારે છેલ્લા દશ્યમાં ફેરમેન સાથે હાથ મિલાવે છે ત્યારે કરેલું વર્ણન તપાસો : 'પોતે હળવે રહીને કેટીના ખભાને અડકે છે એવું તેને લાગ્યું,' ફેરમેને પહેલા દશ્યમાં કેટીના ખભાનો પોતાના હાથ વડે સ્પર્શ કર્યો હતો એટલે ફેરમેનના હાથનો સ્પર્શ કરીને જ કેટીના સ્પર્શનો સન્તોષ નાયક અનુભવી લે છે. આ રીતે મૂળ અનુભવને બદલે બીજા કશાકથી ચલાવી લેતા, પરોક્ષ રીતે જીવન જીવવાની આદત પાડતા માનવીઓનો તે પ્રતિનિધિ બની જાય છે.

ફોરમેન ટેટી પાસે જ્યારે પેલી ખિસકોલી ઝૂંટવી લેવા જાય છે ત્યારે કરેલું વર્ણન જુઓ: તે જ પળે બે હાથ ધસમસ્યા. બે સિંહ વડે જાણે તે કન્યાના હાથ છૂટા પડી ન ગયા હોય! – ખિસકોલી જેવા પ્રાણીને પકડવા માટે પણ આવા અદમ્ય, પાશવી બળની જરૂર પડે છે એ આપણા યુગની લાક્ષણિક પરિસ્થિતિ છે. ફોરમેન ખિસકોલીને મારી નાખે છે, એટલું જ નહીં પણ પેલી બેડોળ ખિસકોલીઓના ઢગલાથી જુદી ન પડી જાય એવી રીતે તેને વિકૃત કરી નાખે છે. ત્યાં હાજર રહેલી સ્ત્રીઓમાંથી એક સ્ત્રી હસે છે. પશુતાના વિજય બદલનું સ્મિત, 'સાચા' સર્જનના વિનાશનું સ્મિત, અદેખાઈનું સ્મિત...?

નાયક આ ચમત્કાર અને તેનો વિનાશ જોઈને અકળાઈ જાય છે. બીજા દૃશ્યમાં તે આ ઉત્પાદન કેન્દ્રમાં જવા માટે દરવાજો હચમચાવે છે. પણ ત્યાં તો એ કેન્દ્રને બદલે નીકળે છે બંધ વખાર. જે બારીમાંથી જોયું તે તો શટર નીકળે છે. એણે જે જોયું તે વાસ્તવમાં હતું જ નહીં તેની ખાતરી પોલિસ પણ કરાવી આપે છે. આપણા યુગમાં પારદર્શી બારી તો રહી જ નથી, હવે તો માત્ર શટર્સ જ રહ્યાં. અભેદ્ય, અપારદર્શી શટર્સ. આખી દુનિયા જાણે એ શટર્સમાં પુરાઈ ગઈ છે. અંદરની દુનિયામાં પણ નથી ગપસપ, નથી મુક્ત હાસ્ય. છે માત્ર ભૂરા પોશાક, સ્ત્રીઓ છે પણ ઘોડાના મોં જેવા દેખાવવાળી, સૌન્દર્ય છે, પણ તે ગમગીનીથી છવાયેલું – હુકમ અનુસાર જેનું ઉત્પાદન થઈ રહ્યું છે તે છે બેડોળ, વિકૃત ખિસકોલીઓ. ચારે બાજુ એક પ્રકારનું મૌન છે.

આ નાયકને પણ દુનિયા સાથે કશો સમ્બન્ધ રહ્યો નથી. તે પેલી દુનિયા સાથે તો કશો સમ્બન્ધ રાખી શકતો નથી – વાતચીત કરવા માટે એક બાજુએ છે પોલિસ અને બીજી બાજુએ તન્ત્રવાહકો.

વાર્તાના અન્તિમ દૃશ્યમાં નાયક પોતાને ઘેર જાય છે. કટાક્ષ કરવાની હંગેરિયન લેખકોની વૃત્તિ ત્રીજા દૃશ્યમાં પણ જોઈ શકાય છે. વાર્તાની નબળી કડી પણ અહીં જોઈ શકાય છે – નાયકને આ આખો બનાવ લખી નાખવાનું મન તો થાય છે. આત્મપીડનમાંથી પસાર થયા પછી પણ તે માત્ર શીર્ષક જ લખી શકે છે – આ વાસ્તવિકતાની પડછે ફરી પેલી unreal (એ જ વધારે સાચી નથી?) પરિસ્થિતિને મૂકવામાં આવી છે. તન્ત્રવાહકોને પટ્ટાવાળા લેંઘા અને પૂંછડીઓવાળા કલ્પીને તન્ત્ર પર કટાક્ષ કર્યો છે, પણ તેની કોઈ જરૂર ન હતી. આ તન્ત્રવાહકો જે જોયું તે ભૂલી જવાનું સમજાવવા આવ્યા છે – 'લોકોના લાભની દૃષ્ટિએ બધી બાબતો જુદી જ રીતે મૂકવી પડે.' એવું કહેતા આ તન્ત્રવાહકો લાંચ આપવા તૈયાર થાય છે. નાયક સર્જક રહ્યો નથી પણ

માનવી તેા રહ્યો છે. એટલે કીર્તિ, લાલસા, સુખની ઝંખનાથી મેાહિત બનવા છતાં એમ કરવાની ના પાડે છે.

રાકોસી તેા એમ મનાવે છે કે 'આવા દુઃસ્વપ્નની જ તેને જરૂર હતી.' એટલે વાર્તાના અન્તે તેા વાસ્તવ, દુઃસ્વપ્ન, અતિપ્રાકૃત – આ બધાના અંશેા એકબીજા સાથે સેળભેળ થઈ ગયેલા જ રહી જાય છે.

વાર્તાના અન્તે નાયક ફરી ટાઈપરાઈટર પરનું શીર્ષક 'ખિસકોલીએા–અને ખિસકોલીએા' જુએ છે, પણ હવે કોઈ વાર્તાનું શીર્ષક નથી બની રહેતું પરંતુ આપણી ચારે બાજુ તન્ત્રવાહકોની બેડાળ, કઢંગી, અવાસ્તવિક ખિસકોલીએાથી ઉભરાતું જગત જ બની જાય છે.

ઘેર જતાં

ગુલામ મોહમ્મદ શેખ

ફાઇન આર્ટ્સ કૉલેજમાં ભણાવવા જાઉં છું તેના ઝાંપે છેલ્લા ત્રણેક મહિનાથી એક આદિવાસી વૃદ્ધા બેસી રહે છે. કોઈના કહેવા અનુસાર એનો જમાઈ દુકાળને કારણે એને આમ છોડીને નાસી ગયો છે. એમનાં નામ–ઠામનો પત્તો મળતો નથી કારણ કે ડોશી ઝાઝું સાંભળતાં–સમજતાં નથી, તેથી એમને ઘેર મોકલી આપવાની પેરવી પણ થઈ શકતી નથી. ડોશી પાસે થોડા ગાભા, એક જોડ કપડાં, એક પોટલું અને એક પાણીની માટલી છે. રોજ તડકે–છાંયડે, દિવસે કે રાત્રે એ ત્યાં બેઠાં હોય છે. બહુ તડકો પડે તો જરા આઘાં ખસે, નહિતર છાજલી કરીને બેઠાં હોય. શિયાળાની રાતોમાં એમને ટૂંટિયુંવાળી પડી રહેલા કેટલાકે જોયેલા. આવ્યા ત્યારે સાવ નંખાઈ ગયેલા, પણ કેન્ટીનના નોકરિયાતોએ વિદ્યાર્થીઓના વધેલા ટિફિનમાંથી એમને નિયમિત ખાવાનું પહોંચાડ્યું, ત્યારબાદ જરા તબિયત સુધરી, હરતાં ફરતાં પણ થયેલ. હવે કૉલેજમાં રજાઓ પડી છે, વિદ્યાર્થીઓ ચાલી ગયા છે અને કેન્ટીન બંધ થઈ ગઈ છે છતાં કોઈક વાર આવતા જતા લારીવાળાઓ એમને ખવડાવે છે. એક મિત્રનું હૃદય દ્રવતાં એણે ડોશી માટે કેળાં ખરીદ્યાં, તો ડોશી કહે – રોટલો આપો, રોટલો.

એમને ઘેર નહિ મોકલી શક્યા–શકવાનું પાપ વહોરીને હુંય ફરું છું, પણ ઘર ક્યાં? ડોશીની છાજલીમાં એમનો ચહેરો અંધારાનું રૂપ લે છે અને આજુબાજુ તડકો જાણે ધડીમ ધડીમ્ ઢોલની જેમ ધરુબે છે. આજુબાજુનાં ઝાડ પર પાંદડાં સુકાયાં છે, ઘણાં ખર્યાં છે, ખરે છે. મને ખરતાં પાંદડાંનો જૂનવાણી મોહ છે. નાગાં થતાં ઝાડ, ખરતાં કેસૂડાં અને બીજી બાજુ ગરમાળા પર ભરચક લચતાં ફૂલ જાણે ઉનાળાની જ પ્રતિકૃતિ. ડોશીના ઝાડા–પેશાબને તડકો ક્ષણવારમાં સૂકવી નાખતો હશે. ડોશી સુકાતાં જતાં હોય તો એની માત્રા તપાસી શકાતી નથી કારણ કે શરીર તો હવે સૂકા ઝાડ જેવું થઈ ગયું છે – વધતું ય નથી અને ઘટતું ય નથી. એમનો સંસાર પણ સ્થગિત છે. વધતો ય નથી અને ઘટતો ય નથી. તડકો ગાભાની આરપાર કાણાં કરતો હશે, ડોશીનાં લૂગડાં ય જળતાં હશે પણ ડોશી તો ગાભા–લૂગડામાં એક થઈ પડછાયાની પોટલી જેવા ઝાંપે એવાં પડ્યાં છે કે હવે તો આવતા–જતાની નજર પણ એમના પર પડતી નથી.

એ ડોશીનું મોં નિરખવાની મારી હિમ્મત થઈ નથી પણ ધાંગધ્રામાં સોએક વર્ષના એક દૂરના કુટુંબી ડોશી ટ્રંટિયુંવાળી ખાટલામાં પડ્યાં છે. એમને નજીકથી નિરખવાનો પ્રસંગ આવે છે ત્યારે ધ્યાનથી એમના ચહેરાની ઊંડી કરચલીઓ જોયા કરું છુ. હમેશના વહેતા પાણીથી પથરામાં લીસી ધારો કોરાય એમ કે જૂના ઝાડની અંદર ઊધઈ ઊંડી લીટીઓ કોચે તેમ એમના ચહેરાની કરચલીઓએ પાડેલાં ચોસલાંમાં ચળક ચળક માછલાં જેવી બે આંખો તરે છે. ઘડપણ જોઈને સમયની લીલા યાદ આવ્યા વગર રહેતી નથી. ડોશી કાથીના ખાટલે સૂતાં છે. ખાટલાનો વણાટ અને ડોશીનું મોં; ખાટલાની પહોળાઈ અને ડોશીનું સંકોચાયેલું શરીર–આવું બધું મારા મનમાં વારંવાર અથડાયા કરે છે. એક વાર રાતુંમાતું હતું તે શરીર આમ કરમાય છે–એને કરમાતું જોવાની ઘડીએ જેનામાં કરમાવાની શક્તિ છે એવું મારું શરીર પણ સંકોચાય છે એ સિવાય જાણે કશું થઈ શકતું નથી.

ઘેર જાઉં છું ત્યારે મા ખાટલે પડ્યાં છે. છેલ્લાં ૭ મહિનાથી એમણે ઊઠવાનું બંધ કર્યું છે. ખાટલે જ પડી રહે છે. ખાટલે ખાવાનું–પીવાનું અને ખાટલે જ ઝાડા–પેશાબ. ડોક્ટરોએ આશા છોડી દીધી છે એટલે ભાઈ–ભાભી એમને મનગમતું ખવડાવે છે. એમના ડાયાબિટીક દેહને ઘણા ખોરાક હાનિકારક હોવા છતાં એમને રાજી રાખવા, એમના છેલ્લા દહાડા સુખમાં જાય એ આશાથી મીઠાઈ કે ભાત પણ પિરસાય છે. આને લીધે તબિયત દિવસે ને દિવસે લથડતી જતી હશે.

મા હવે હાડકાંનો ભારો થઈ ગયાં છે. એમને દાંત બરાબર નથી, આંખે મોતિયો છે અને હાથપગ વાથી ઝલાયેલ. છે. વધારામાં પૂરું હવે સ્મૃતિચ્છેદ થવા લાગ્યો છે. અમને ઓળખવાનું ભૂલવા લાગ્યાં છે. ઘડી ઓળખાણ પડે, પછી તરત ભૂલી જાય. ઓળખાણ પડે પછી શું કહેવું તે જાણે સૂઝે નહિ તેથી કોઈક રટણ કરવા માંડે. માને માથે ખૂબ વીત્યું છે. ઘર અને કુટુંબને માથે આર્થિક સંકડાશને કારણે વરસો લગી ખાવાપીવાની ખેંચ અનુભવી તેના પરિણામ રૂપ જાણે મા હવે ખૂબ–અને ઝડપથી ખાય છે અને ખાઈ લીધા પછી તરત ખાધાનો સ્મૃતિલોપ થવાથી ફરી ખાવાનું રટણ કરે છે. માનાં બે લગ્ન થયેલાં. પહેલા લગ્નથી એક દીકરી હતી. એની દીકરી ક્યાંક પરણાવેલી છે પણ એનું એમને ઘણા વખતથી સ્મરણ નથી. મારાથી પણ એને મળાયું નથી. બીજા લગ્ને અમારો બહોળો પરિવાર, પાંચ છોકરા–એમાંથી એકનું બાળપણમાં મૃત્યુ અને એક દીકરી. બાપુનો ધર્મિષ્ઠ છતાં આકરો સ્વભાવ, મોટા ભાઈઓનું ભણતર–એની મુશ્કેલીઓ અને છેવટે મોટાં થતાં એક ભાઈનું પલાયન થવું, બીજા બે અને બાપુ વચ્ચે હંમેશના ઝગડા અને છેવટે કુટુંબનું વિભાજન. એક બાજુ ભાઈ–ભાભીનાં બે જૂથ, બીજી બાજુ એકલા મા–બાપુ અને તેમની પૂંઠે પૂંઠે ઘસડાતો ઘસડાતો એકલો એકલો હું. જૂના ઘરની પાછળનું ગાયકવાડી મેદાન, બાજુનું કતલખાનું જોયા કરું અને સૂકા ભોગાવે રખડ્યા કરું. બાપુ મસ્જિદે નમાજે પઢતા હોય. સવારના પહોરમાં વહેલા બાંગ દેતા હોય, સુધરાઈની ચૂંટણીમાં ઝૂકાવી ઘાંચીવાડ જેવી શહેરની ગંદામાં ગંદી ગલીની મરામત કરાવતા હોય કે જાજરૂ બંધાવવા માટે માથાકૂટ કરતા હોય, ભાઈઓ સાથે ઝઘડામાં તપીને લોહી બાળતા હોય, પગના ખરજવે જર્મ્સકટર જેવો મલમ ઘસતા હોય કે ઘરનું પૂરું કરવા ગામના વાણિયા, ઘાંચીવાડના વેપારી ઘાંચી કે સુધરાઈના સભ્યો પાસે વારંવાર લેણું કરવા જતા હોય–ત્યારે મા તો ઘરની અંદરની ઓશરીના રસોડિયા કાળા ઓરડે રોટલા કરતાં હોય. માના ચહેરા કરતાં ઓરડાની કાળાશમાં ભળી જતી માની હયાતીનું અને વધારે સ્મરણ છે. છાણગારાના ચૂલામાં લાલ ઝાળ કે કોલસા અને એમાંથી ઊડતા તીખારા, એના ઉપર કાળી તાવડીમાં શેકાતો રોટલો કે તપેલીમાં ફફડતું શાક–અને માનો હાથ, જાણે આટલું જ વધારે યાદ રહ્યું છે. મા હાંકો પાડે, જલદી ખાઈ લેવા ધમકાવે તે પણ યાદ છે. પછી તો એ મોહલ્લાના બૈરાં સાથે બેઠાં હોય પણ એમને મન મૂકીને ઉલ્લાસમાં હસતા જોયાનાં સંસ્મરણો બહુ ઓછાં છે. છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોથી એમની લથડતી તબિયત અને મોતિયો આવ્યો એ કારણોસર મારું એમના તરફ વધારે ધ્યાન ઢળ્યું છે. મા અને દીકરાના

સંબંધોની સમીપતા કેવી હોય એનો ખ્યાલ કેટલાક ભાઈબંધોને જોઈને મોડો મોડો આવ્યો તેથી થોડા દુઃખ સાથે અને થોડી ગુમાવેલાં વર્ષોની નિરાશા સાથે મા તરફ વળતો ત્યારે એમને ખુશ રાખવા પ્રયત્ન કરતો.

મા મૂળ ગામડાનાં, અભણ. એમને ઝાઝી ધર્મ–પ્રીતિ યે નથી, સીધા સાદા ખેડૂતનાં દીકરી. માને ધર્મક્રિયાઓ અને નમાજ શિખવાડતા ખૂબ વાર લાગી હતી. બાપુ એ જોઈ ગુસ્સે થતા તે યાદ છે કારણ કે એ પોતે આપબળે ખૂબ શીખ્યા હતા. હવે સ્મૃતિચ્છેદ થયો છે ત્યારે માને અલ્લાનું નામ યાદ આવતું નથી–ભાઈઓ વારંવાર યાદ દેવડાવે છે છતાં. એને બદલે માને ક્યાં ક્યાંનાં સ્મરણો જાગે છે–આજનું તો ભૂલાયું પણ કાલનું જાણે ફરી ઊગે છે. કોઈક વાર કહે છે મને ઘેર લઇ જાવ, હજી બકરાં દો'વાના બાકી છે. કોઈક વાર કહે છે સામે કાંઠે લઈ જાવ. કોઈક વાર કોઈને ઓળખીને ભળતું જ બોલવા લાગે છે. એક વાર કહેતા હતા કે મહંમદની (મારી) દીકરીને મેં જ ઉછેરીને મોટી કરી છે, પણ આમ જુએ તો સમીરાને ઓળખેય નહિ કદાચ. ભૂતકાળનું અને વર્તમાનનું, શારીરિક અને માનસિક દર્દ એકબીજામાં સેળભેળ થઈ ગયાં છે, એથી ત્રાસીને 'મારી નાખ્યા માબાપ, કયા જલમનાં પાપ' એવું રટણ રાતદિ' કરે છે. એમને આવું રટણ કરતા રોકવા ભાઈ કે મને પોતાને ગામથી મળવા આવેલ બેન, ઘાંટા પાડી સમજાવે છે અને અલ્લા અલ્લા કરવાની શીખ આપે છે. મા બે ઘડી રોકાય છે અને ફરી પાછા એ જ રટણ શરૂ કરે છે. માને જોઈને મારું હૃદય હિજરાય છે, છતાં ય સામો બેસું છું, વાત કરવા પ્રયત્ન કરું છું, હાથ ઝાલું છું (જરાક દબાતા વાને લીધે એમની રાડ નીકળી જાય છે) અને મારું મોઢું ઓળખાવવા એમની નજીક જાઉં છું. એમની આંખો પાણીનાં ખાબોચિયાં જેવી લાગે છે. ઘણી વાર ઝરણા નીચે લીલમાં જીવ ફરતા દેખાય એમ કીકીઓ ફરે છે. એમનો ચહેરો સૂકાઈ ગયો છે, કપડાં નિયમિત બદલી શકાતાં નહિ હોવાથી મેલાં થયાં છે. વારંવાર ઝાડા વગેરે થતા હોવાને કારણે ગોદડી પણ જરા મેલી રહે છે. ભાઈના નવા બાંધેલા પાકા ઘરના ઓરડામાં (પાછળના મકાનને કારણે) બારી નથી એટલે ચારેકોર અંધારું છે–માત્ર એક દરવાજેથી ભખભખ કરતું અજવાળું આવે છે અને એને વીંધતા ઓળા આવે તે માની પાણીસરી આંખમાં ઝબકતા હશે. મા રાત ને દિવસ બોલ્યા કરે છે, જે રટણ ચડી જાય તે કર્યા કરે. ઊંઘ તો વેરણ થઈ છે, વારંવાર ઊંઘની ગોળી આપવાનું ય હિતાવહ નહિ એમ ડોકટરો કહે છે તેથી એ લગભગ હમેશા જાગતાં જ હોય છે. ભાભી રાતના એમની નજીક સૂએ છે. ધીમે ધીમે બધાં માના રટણથી ટેવાઈ ગયાં છે.

કોઈકને વાત કરું છું ત્યારે લોકો એવા અને એથી વધારે વેદનાજનક દાખલા ટાંકે છે. સરખામણીથી શાતા વળતી હશે–દુઃખ ઓછું થતું હશે – કોઈકનું દુઃખ આપણા કરતાં વધારે છે એવું જાણીને શાતા અનુભવવાની વૃત્તિને શું કહેવું ? આ કારણસર મને આ વાત બીજા પાસે છેડવી ગમતી નથી. માની પાસે બેસતા ભાઈની આંખમાં હું કોઈક સમાન લાગણીનો અંશ પારખું છું. ભાઈ પણ કેટલું કરે, શું કરે? બનતું બધું કરી ચૂક્યા છે. ભાભી રાત ને દિવસ માને ખવડાવે –પીવડાવે અને સાફ કરે છે. અમે બે ભાઈ સ્વભાવે, ધંધે, રહેઠાણે જુદા છતાં સરખું સમજતા હોઈએ તેમ માને ખાટલે બેસીએ છીએ. બેન કદાચ વધારે અનુભવી છે, એમણે દુઃખ જોયાં–અનુભવ્યાં છે તેથી સ્વસ્થતાપૂર્વક બેસે છે.

મને માના રટણથી ટેવાઈ જવાની બીક લાગે છે. આ કદાચ કાયરતા હશે એવું કોઈ કહે તો હું વિરોધ કરું. કશુંક સમયની સામે, નિયતિ સામે, આખા સંસાર સામે–મારા મગજમાં ફરકે છે. તડકે ઊભો હોઉં ત્યારે તાપથી તપેલું શરીર અને મારી ઉત્તેજના બન્ને એક બીજાને વધારે છે. આમ ને આમ હું કોઈક વાર જીવન પ્રત્યે પણ પડકાર ફેંકતો ભમ્યા કરું છું.

બસમાં ધ્રાંગધ્રા જાઉં છું ત્યારે પણ તડકો એવો જ રમરમે છે. સાંજના પાછો ફરું છું ત્યારે સૂરજ સામેના થાળે બેસવાની તૈયારીમાં છે. બેન અને હું બસમાં બેઠાં છીએ ત્યાં અચાનક મારા મનમાં માનું રટણ જાગે છે. બહાર ફૂંકાતી હવામાં ધૂળ ઊડે છે. ધૂળિયા વંટોળમાં તડકો ઢીલો પડતો જાય છે અને વચ્ચે માંજેલા પિત્તળના ઘડા જેવો સૂરજનો કાંઠો દેખાય છે. પૂરપાટ બસ ચાલી જાય છે ત્યારે સાંજના ચકલાંનો અવાજ ઓગળી જાય છે. વચ્ચે વચ્ચે આવતા લીમડાની ડાળીઓ અને લીલાં પાંદડાંની નરવાશ, વંટોળ અને ધૂળમાં મળી કોઈ અનિવાર્ય ક્ષણની એંધાણી આપે છે.

ઠરતી સાંજમાં હજી ઈંધણની ઝાળ અને તિખારા છે, આકાશની આછરતી સપાટીમાં ભૂખરવા કણ ચોંટ્યા છે, રસ્તાની રાતી ધૂળ હવે બળીને કાળી થવા આવી છે. હું અને બેન જાણે સડસડાટ ભાગતી બસમાં બેસીને ક્યાંક નાસી જતાં હોઈએ એવું લાગે છે. ગામ પાછા ફરતા બસ ઊભી રહે છે ત્યાંથી દેખાતા એક ઘરના રસોડામાં ઈંધણ સળગી રહ્યું છે. અમે ચાલીને ઘેર પહોંચીએ છીએ. ઘેર પહોંચતા જ માનું રટણ સાંભળું છું. વાળુ કરી રાતે ધાબા પર ખાટલે પડું છું. ખાટલે લીમડાનો મ્હોર વેરાયો છે. સમીરા અને કબીરના વિચારે ઢળું છું ત્યારે લીમડો હવામાં હલે છે. તાપ શમ્યો છે, અડધી પડધી ઠંડક છે. તડકા અને વિચારોથી પાકેલું મારું મગજ લીંબોળી જેવું ઝૂલે છે. નીચે મા રટે છે: 'ક્યા જલમનાં પાપ...'

લોકનેતા

યુજેન યોનેસ્કો / અનુવાદ- જયંત પારેખ

પાત્રો

પ્રવક્તા યુવાન યુવતી આશક માશૂક

[પ્રવક્તા રંગભૂમિના કેન્દ્રમાં પ્રેક્ષકો તરફ પીઠ ફેરવીને ઊભો છે. સામેના બહાર જવાના બારણા પર મીટ માંડીને એ લોકનેતાના આવવાની રાહ જુએ છે. એની ડાબી ને જમણી બાજુએ લોકનેતાના બે પ્રશંસક, યુવાન ને યુવતી દીવાલની સાથે જડાઈને ઊભાં છે. એ પણ એમના આવવાની રાહ જુએ છે.]

પ્રવક્તા [કેટલીક ઉત્કટ પળ એમ ને એમ ઊભા રહ્યા પછી] એ રહ્યા! એ રહ્યા! ત્યાં, રસ્તાને છેડે! [નેપથ્યમાં 'જય!' 'જય!' વગેરેના પોકાર સંભળાય છે.] એ રહ્યા લોકનેતા! એ આ બાજુ આવે છે. આપણી નજીક ને નજીક આવે છે. [હર્ષના પોકાર ને તાળીઓના ગડગડાટ સંભળાય છે.] એ આપણને જોઈ ન જાય તો જલસો પડી જાય...[યુવાન ને યુવતી દીવાલને હજી વધારે વળગે છે.] સાવધાન! [એનાથી ઉત્સાહનો થોડોક આવેશ વ્યક્ત થઈ જાય છે.] લોકનેતાનો જય! લોકનેતાનો જય! લોકનેતા! લોકનેતા! લોકનેતા ઝિંદાબાદ! [યુવાન ને યુવતી પોતાનાં શરીર ટટ્ટાર કરી દીવાલની

સાથે ચપોચપ ઊભાં રહે છે ને પોતાનાં ડોક ને માથું લોકનેતાનું એકાદ અલપઝલપ દર્શન થઈ શકે એટલાં લંબાવે છે.] લોકનેતા!

યુવાન
યુવતી [એકસાથે] ઝિંદાબાદ!

પ્રવક્તા લોકનેતા!

યુવાન
યુવતી ઝિંદાબાદ!

['ઝિંદાબાદ!'માં બીજા 'ઝિંદાબાદ!' 'ઝિંદાબાદ!' 'જય!' 'જય!'ના પોકાર ભળે છે ને ધીરે ધીરે શમી જાય છે.]

પ્રવક્તા ઝિંદાબાદ! જય! જય! [બારણા તરફ એક પગલું ભરે છે, અટકે છે.] અરે! ભારે થઈ! એ તો પાછા જાય છે! એ તો પાછા જાય છે! [જતાં જતાં] જલદી મારી પાછળ આવો. એમને પકડી પાડીએ.

[યુવાન ને યુવતી એની પાછળ જવા માંડે છે.]

પ્રવક્તા
યુવાન
યુવતી [બહાર જતાં જતાં] લોકનેતા! લોઓઓઓઓઓકનેતા! લોઓઓ–ઓઓ–ઓકનેતા!

[છેલ્લો પોકાર નેપથ્યમાં ઘેટાંની તીણી ચીસની જેમ પડઘાય છે. મૌન. રંગભૂમિ થોડીક વાર સૂની પડે છે. જમણી બાજુએથી આશક આવે છે, ડાબી બાજુએથી માશૂક. બંને રંગભૂમિના કેન્દ્રમાં ભેગાં થઈ જાય છે.]

આશક માફ કરજો મિસિસ – કે પછી મિસ કહું?

માશૂક માફ કરજો, પણ હું તમને ઓળખતી નથી.

આશક ને – હું પણ, તમને ઓળખતો નથી.

માશૂક તો તો આપણે બંને ય એકબીજાને ઓળખતાં નથી.

આશક એક્ઝેક્ટલી, આપણામાં કાંઈક તો સરખાપણું છે. એટલે કે આપણી વચ્ચે સમજણનો પાયો નખાઈ ગયો છે. હવે એના પર આપણે ભાવિનો મિનારો ચણી શકીશું.

માશૂક પણ આ વાતથી મને તો જરાય પાનો ચડતો નથી.

[ચાલી જવું હોય એમ પગલું ભરે છે.]

આશક ઓહ માય ડાર્લિંગ! હું તારા પર મુગ્ધ છું.

માશૂક ડાર્લિંગ! હું પણ એમ જ.

[બંને આલિંગન કરે છે.]

આશક ડાર્લિંગ! હવે તો હું તને મારી સાથે જ લઈ જવાનો છું. ચાલ, આપણે હમણાં ને હમણાં પરણી જઈએ.

[બંને ડાબી બાજુએથી જાય છે. રંગભૂમિ થોડીક વાર સૂની પડે છે. સામેના બારણામાંથી પ્રવક્તા આવે છે, એની પાછળ પાછળ યુવાન ને યુવતી આવે છે.]

પ્રવક્તા પણ લોકનેતાએ સોગંદ ખાઈને કહ્યું હતું કે એ અહીંયાં થઈને જ જશે.

યુવાન એની તમને પૂરેપૂરી ખાતરી છે?

પ્રવક્તા હાસ્તો વળી. પૂરેપૂરી.

યુવતી એમનો રસ્તો ખરેખર અહીંયાં થઈને જતો હતો?

પ્રવક્તા હા, હા, એમને અહીંયાં થઈને જ જવાનું હતું. મહોત્સવના કાર્યક્રમમાં બતાવ્યું હતું ને...

યુવાન એ તમે તમારી સગી આંખે જોયું હતું ખરું? ને તમારે સગે કાને સાંભળ્યું હતું ખરું?

પ્રવક્તા એમણે કોઈકને કહ્યું હતું. બીજા કોઈકને!

યુવાન પણ કોને? આ બીજો કોઈક એટલે કોણ?

યુવતી એ માણસ વિશ્વાસુ હતો? તમારો મિત્ર હતો?

પ્રવક્તા હા, મારો મિત્ર – જેને હું ખૂબ સારી રીતે ઓળખું છું એવો મિત્ર. [એકાએક નવેસરથી 'જય!' 'જય!' 'લોકનેતા ઝિંદાબાદ!'ના પોકાર સંભળાય છે.] આ તો હવે એ જ. એ રહ્યા! એ રહ્યા! લોકનેતાનો જય! એ રહ્યા! સંતાઈ જાઓ! સંતાઈ જાઓ! [યુવાન ને યુવતી પાછાં દીવાલની સાથે ચપોચપ ઊભાં રહી જાય છે ને જે દિશામાંથી હર્ષના પોકાર સંભળાય છે એ દિશામાં ડોક લંબાવે છે. પ્રવક્તા પ્રેક્ષકો તરફ પીઠ ફેરવીને બારણા પર મીટ માંડે છે.] લોકનેતા આવે છે. એ પાસે આવી જાય છે. એ નીચા નમે છે. એ પાછા સીધા થાય છે. [શબ્દે શબ્દે યુવાન ને યુવતી ચમકે છે ને ડોક વધારે ને વધારે લંબાવે છે. બંને એકાએક કંપી ઊઠે છે.] એ કૂદકો મારે છે. એમણે નદી ઓળંગી લીધી. લોકો એમની સાથે હાથ મિલાવે છે. એ પોતાનો અંગૂઠો

ઊંચો કરે છે. તમને સંભળાય છે? લોકો હસે છે. [પ્રવક્તા તેમ જ યુવાન ને યુવતી હસે છે.] હાહાહા...! લોકો એમને ઓજારોની પેટી ભેટ આપે છે. એ એને શું કરશે? હાહાહા...! એ ઓટોગ્રાફ આપે છે. લોકનેતા હવે એક શાહુડીને થાબડે છે. શાહુડી શાનદાર છે હં... લોકો તાળીઓથી વધાવી લે છે. હવે એ ડાન્સ કરે છે. શાહુડીને હાથમાં રાખીને. પોતાની સાથીદાર છે. લોકનેતાનો જય! લોકનેતાનો જય! [નેપથ્યમાં પોકાર સંભળાય છે.] એમના ફોટા પાડવામાં આવે છે – એક હાથે ડાન્સની સાથીદાર, બીજે હાથે શાહુડી...લોકોને એ નમસ્કાર કરે છે...એ થૂંકની પિચકારી મારે છે – ખૂબ ખૂબ દૂર.

યુવતી એ અહીંયાંથી આવવાના છે? એ આપણી તરફ આવે છે?

યુવાન આપણે ખરેખર એમના આવવાના રસ્તે ઊભાં છીએ?

પ્રવક્તા [યુવાન ને યુવતી તરફ માથું ફેરવીને] ચૂપ. ને જરા ય હલતા નહીં. તમે એકદમ રંગમાં ભંગ પાડો છો...

યુવતી પણ તો પણ...

પ્રવક્તા ચૂપ રહો, કહું છું! મેં તમને કહ્યું નહીં કે એમણે વચન આપ્યું હતું, આખો ય રસ્તો એમણે પોતે જ નક્કી કર્યો હતો...[ફરીથી બારણા તરફ ફરે છે ને પોકારી ઊઠે છે.] લોકનેતાનો જય! લોકનેતાનો જય! લોકનેતા ઝિંદાબાદ! [મૌન.] ઝિંદાબાદ! લોકનેતા ઝિંદાબાદ! [મૌન.] ઝિંદાબાદ! ઝિંદાબાદ! લોકનેતા ઝિંદાબાદ!

યુવાન
યુવતી [પોકાર કર્યા વિના રહેવાતું નથી.] ઝિંદાબાદ! લોકનેતા ઝિંદાબાદ!

પ્રવક્તા ચૂપ. તમે બંને! શાંત થાઓ! તમે એકદમ રંગમાં ભંગ પાડો છો. [યુવાન ને યુવતી શાંત થાય છે એટલે ફરીથી બારણા તરફ જુએ છે.] લોકનેતા ઝિંદાબાદ! [ઉત્સાહના પ્રચંડ આવેશથી] લોકનેતાનો જય! લોકનેતાનો જય! લોકનેતાનો જય! એ પોતાનું શર્ટ બદલે છે. એ લાલ પડદાની પાછળ ચાલી જાય છે. એ પાછા બહાર આવે છે. [તાળીઓના ગડગડાટ વચ્ચે જાય છે.] વાહ! વાહ! [યુવાન ને યુવતી બંને 'વાહ!' 'વાહ!'ના પોકાર ને તાળીઓના ગડગડાટ કરવા ઘણું યે તલસે છે પણ પોતાના મોઢા પર હાથ દાબીને માંડમાંડ કાબૂ રાખે છે.] એ હવે ટાઈ બાંધે છે! સવારનું છાપું વાંચે છે ને સવારની કોફી પીએ છે. શાહુડી તો હજી એમની પાસે જ છે. એ

પાળની કોરે ટેકો દઈને નીચા નમે છે. પાળ તૂટી જાય છે. એ ઊભા થઈ જાય છે...કોઈનો પણ ટેકો લીધા વિના ઊભા થઈ જાય છે. [તાળીઓના ગડગડાટ, 'ઝિંદાબાદ'ના પોકાર સંભળાય છે.] વાહ! વાહ! કમાલ કરી! હવે એ મેલાં થયેલાં કપડાં સાફ કરે છે.

યુવાન
યુવતી [પગ પછાડતાં પછાડતાં] અરે! વાહ! અરે! અરે! વાહ! વાહ!

પ્રવક્તા એ સ્ટૂલ પર ચડે છે! ખંધોલે બેસીને ચડે છે. લોકો એમને ધારદાર ફ્રાચરની ભેટ ધરે છે. એમને ખબર છે આ તો એક મજાક જ છે, ને એમને એનો વાંધો નથી, એ તો હસી પડે છે.
[તાળીઓના ગડગડાટ ને હર્ષના પ્રચંડ પોકાર સંભળાય છે.]

યુવાન [યુવતીને] તેં આ સાંભળ્યું ને? તેં સાંભળ્યું ને? અરે! જો હું રાજા હોત ને...

યુવતી [અત્યન્ત અહોભાવથી] વાહ...! લોકનેતા!

પ્રવક્તા [હજી યે પ્રેક્ષકો તરફ પીઠ ફેરવીને] એ સ્ટૂલ પર ચડે છે. ના. એ ઊતરી જાય છે. એક નાની છોકરી એમને ફૂલનો ગુચ્છો આપવા માંડે છે...એ શું કરશે હવે? એ ગુચ્છો લઈ લે છે...નાની છોકરીને બાથ ભરે છે...ને કહે છે: 'બેટા!'

યુવાન એ નાની છોકરીને બાથ ભરે છે...ને કહે છે: 'બેટા!'

યુવતી એ નાની છોકરીને બાથ ભરે છે...ને કહે છે: 'બેટા!'

પ્રવક્તા ને એને શાહુડી આપે છે. નાની છોકરી ભેંકડો તાણે છે...લોકનેતા ઝિંદાબાદ! લોક–નેતા ઝિંદાબાદ!

યુવાન એ અહીંયાથી આવવાના છે?

યુવતી એ અહીંયાથી આવવાના છે?

પ્રવક્તા [એકાએક દોટ મૂકીને બારણામાંથી બહાર ધસે છે] એ તો પાછા જાય છે. જલદી! ચાલો ચાલો!

પ્રવક્તા
યુવાન
યુવતી [દોડતાં દોડતાં] લોકનેતાનો જય! લોકનેતાનો જય!

[રંગભૂમિ થોડીક વાર સૂની પડે છે. ડાબી બાજુએથી આશક ને માશૂક એકબીજાના આલિંગનમાં ગૂંથાઈને આવે છે, રંગભૂમિના

કેન્દ્રમાં આવીને અટકે છે ને છૂટાં પડે છે. માશૂકના હાથમાં બાસ્કેટ છે.]

માશૂક ચાલ, માર્કેટમાં જઈએ ને થોડાં ઈંડાં લઈ આવીએ.

આશક એમ! ચાલ. એ તને જેટલા ભાવે છે. એટલાં મને પણ ભાવે છે!
[માશૂક એનો હાથ ઝાલે છે. જમણી બાજુએથી પ્રવક્તા દોડતો દોડતો આવે છે ને ઝડપથી પોતાની અસલ જગ્યાએ, પ્રેક્ષકો તરફ પીઠ ફેરવીને ઊભો રહી જાય છે. એકદમ એની પાછળ પાછળ યુવાન જમણી બાજુએથી ને યુવતી ડાબી બાજુએથી દોડી આવે છે ને બંને જમણી બાજુએથી બહાર જતાં આશકમાશૂક સાથે ભટકાય છે.]

યુવાન માફ કરજો હં!

આશક ઓહ. માફ કરજો હં!

યુવતી માફ કરજો હં! ઓહ, માફ કરજો હં!

માશૂક ઓહ! માફ કરજો હં, માફ કરજો હં, માફ કરજો હં, એકદમ માફ કરજો હં!

યુવાન માફ કરજો હં, માફ કરજો હં, માફ કરજો હં, ઓહ! માફ કરજો હં, માફ કરજો હં, એકદમ માફ કરજો હં!

આશક ઓહ, ઓહ, ઓહ, ઓહ, ઓહ, ઓહ! એકદમ માફ કરજો હં, તમે બધાં જ હં!

માશૂક [આશકને] ચાલ, ચાલ, એડોલ્ફ! [યુવાન ને યુવતીને] કાંઈ વાગ્યું નથી હં!

[આશકનો હાથ ઝાલીને એને લઈને જાય છે.]

પ્રવક્તા [બારણામાંથી જોતાં જોતાં] લોકનેતા આગળ ધકેલાય છે, ને પાછળ ધકેલાય છે, ને હવે એમના પાટલૂનની અસ્તરી થાય છે [યુવાન ને યુવતી પાછાં પોતપોતાની અસલ જગ્યાએ ઊભાં રહી જાય છે.] લોકનેતા મલકાય છે. એમના પાટલૂનની અસ્તરી થાય છે એટલી વાર એ આમતેમ આંટા મારે છે. નદીમાં પાકતાં ફળફૂલનો એ સ્વાદ માણે છે. ઝાડનાં મૂળિયાંનો સ્વાદ પણ માણે છે. નાનાં બાળકોને પણ એ પોતાની પાસે આવવા દે છે. એમને સહુ કોઈમાં વિશ્વાસ છે. એ પોલિસદળનું ઉદ્‌ઘાટન કરે છે. ન્યાયતંત્રની પ્રશંસા કરે છે. મહાન વિજેતાઓને ને મહાન પરાજેતાઓને સલામી આપે છે. અંતે એ એક કવિતા વાંચે છે. લોકો એકદમ ગળગળા થઈ જાય છે.

યુવાન
યુવતી — વાહ! વાહ! વાહ! વાહ! [ડૂસકાં ભરતાં ભરતાં] ઊંહ! ઊંહ! ઊંહ!

પ્રવક્તા — એકેએક માણસ રડવા માંડે છે. [મોટે મોટેથી રડવાના અવાજ સંભળાય છે. પ્રવક્તા તેમ જ યુવાન ને યુવતી પણ ભેંકડો તાણે છે] શાંતિ! [યુવાન ને યુવતી શાંત થઈ જાય છે. નેપથ્યમાં પણ શાંતિ છવાય છે.] લોકનેતાનું પાટલૂન લોકોએ પાછું આપી દીધું છે. હવે લોકનેતા એ પહેરે છે. એ સુખી દેખાય છે! લોકનેતાનો જય! ['વાહ!' 'વાહ!' ને એવા બીજા પ્રશંસાના પોકાર સંભળાય છે.

યુવાન
યુવતી — [આમતેમ કૂદકા મારે છે પણ એમને જે કાંઈ બની રહ્યું હોય-એમ લાગે છે એમાંનું એ કાંઈ પણ જોઈ શકતાં નથી. કૂદતાં કૂદતાં] વાહ! વાહ! લોકનેતાનો જય!

પ્રવક્તા — લોકનેતા અંગૂઠો ચૂસે છે. [યુવાન ને યુવતીને] પાછળ, પાછળ તમારી જગ્યાએ, તમે બંને નહીં, હલો નહીં. સંયમ રાખો ને બોલો : લોકનેતા ઝિંદાબાદ!

યુવાન
યુવતી — [દીવાલની સાથે ચપોચપ ઊભાં રહી બૂમ પાડતાં] ઝિંદાબાદ! લોકનેતા ઝિંદાબાદ!

પ્રવક્તા — ચૂપ રહો, કહું છું, તમે એકદમ રંગમાં ભંગ પાડી નાખશો! સાવધાન, લોકનેતા આવે છે.

યુવાન — [એમ ને એમ ઊભાં ઊભાં] લોકનેતા આવે છે!

યુવતી — લોકનેતા આવે છે!

પ્રવક્તા — સાવધાન! ને ચૂપ રહો! અરે! લોકનેતા તો પાછા જાય છે. એમની પાછળ જાઓ. મારી પાછળ આવો.
[પ્રવક્તા બારણામાંથી બહાર દોડી જાય છે. યુવાન જમણી બાજુએથી ને યુવતી ડાબી બાજુએથી દોડી જાય છે. હર્ષના પોકાર વધ્યે જાય છે તે પછી ધીમે ધીમે શમી જાય છે. રંગભૂમિ પળવાર સૂની પડે છે. આશક ને એની પાછળ પાછળ માશૂક ડાબી બાજુએથી જમણી બાજુએ દોડે છે.]

આશક — [દોડતાં દોડતાં] તું મને નહીં પકડી શકે! તું મને નહીં પકડી શકે! [જાય છે.]

માશૂક [દોડતાં દોડતાં] જરા ઊભો તો રહે! જરા ઊભો તો રહે!
[જાય છે. રંગભૂમિ પળવાર સૂની પડે છે. આશકમાશૂક ફરીથી દોડતાં આવે છે.]

આશક તું મને નહીં પકડી શકે!

માશૂક જરા ઊભો તો રહે !
[બંને જમણી બાજુએથી જાય છે. રંગભૂમિ સૂની પડે છે. પ્રવક્તા બારણામાંથી યુવાન જમણી બાજુએથી ને યુવતી ડાબી બાજુએથી પાછાં આવે છે ને ત્રણેય રંગભૂમિના કેન્દ્રમાં ભેગાં થાય છે.]

યુવાન આપણે એમને ચૂકી ગયા.

યુવતી કેટલાં બદનસીબ !

પ્રવક્તા એમાં તમારો જ વાંક હતો !

યુવાન તમારું કહેવું સાચું નથી.

યુવતી ના, તમારું કહેવું સાચું નથી.

પ્રવક્તા તમારે એમ કહેવું છે કે એમાં મારો વાંક હતો ?

યુવાન ના, અમે એમ નથી કહ્યું !

યુવતી ના, અમે એમ નથી કહ્યું !
[હર્ષના, 'ઝિંદાબાદ !' 'ઝિંદાબાદ !'ના પોકાર સંભળાય છે.]

પ્રવક્તા ઝિંદાબાદ !

યુવતી [બારણા તરફ આંગળી ચીંધીને] અહીંયાંથી સંભળાય છે.

યુવાન [ડાબી બાજુએ આંગળી ચીંધીને] હા, અહીંયાંથી સંભળાય છે.

પ્રવક્તા બહુ સરસ. ચાલો, મારી પાછળ આવો. [દોડતાં દોડતાં] લોકનેતા ઝિંદાબાદ !

યુવાન
યુવતી [એની પાછળ દોડતાં દોડતાં] લોકનેતા ઝિંદાબાદ!
[ત્રણે ય જાય છે. રંગભૂમિ પળવાર સૂની પડે છે. આશક અને માશૂક ડાબી બાજુએથી દોડતાં આવે છે. આશક બારણામાંથી દોડી જાય છે.]

માશૂક હું તને જરૂર પકડી પાડીશ.
[જમણી બાજુએથી દોડી જાય છે. પ્રવક્તા, યુવાન ને યુવતી બારણા-માંથી આવે છે.]

પ્રવક્તા લોકનેતા ઝિંદાબાદ !

યુવાન
યુવતી લોકનેતા ઝિંદાબાદ !

પ્રવક્તા મારી પાછળ આવો. લોકનેતાની પાછળ જાઓ. [બારણા તરફ દોડતાં દોડતાં] એમની પાછળ પાછળ જાઓ.
[જાય છે. યુવાન જમણી બાજુએથી, યુવતી ડાબી બાજુએથી જાય છે. એ દરમિયાન હર્ષના પોકાર, રંગભૂમિ પર ચાલતા કાર્યને તાલે તાલે, ક્યારેક મોટા થાય છે, ક્યારેક નાના થાય છે. રંગભૂમિ પળવાર સૂની પડે છે. પછી આશક જમણી બાજુએથી ને માશૂક ડાબી બાજુએથી રડતાં રડતાં આવે છે.]

આશક હું તને જરૂર પકડી પાડીશ.

માશૂક તું મને કેમે ય નહીં પકડી શકે.

આશક
માશૂક [દોડતાં દોડતાં] લોકનેતા ઝિંદાબાદ ! લોકનેતા ઝિંદાબાદ !

[પ્રવક્તા, યુવાન ને યુવતી બારણામાંથી આવે છે.]

પ્રવક્તા
યુવાન
યુવતી લોકનેતા ઝિંદાબાદ !

આશક
માશૂક [ત્રણેયની પાછળ પાછળ] લોકનેતા ઝિંદાબાદ !

પ્રવક્તા
યુવાન
યુવતી
આશક
માશૂક [હારબંધ પોકાર કરતાં કરતાં જમણી બાજુએ દોડે છે.] લોકનેતા ! લોકનેતા ઝિંદાબાદ ! ઝિંદાબાદ ! આપણે એમને જરૂર પકડી પાડીશું ! અહીંયાંથી સંભળાય છે ! તું મને કેમે ય નહીં પકડી શકે ! [બધાં પાછાં આવે છે ને ચારે બાજુએથી દોડી જાય છે. આખરે બધાં જમણી બાજુએથી ડાબી બાજુએથી ને બારણામાંથી આવતાં રંગભૂમિના કેન્દ્રમાં ભેગાં થઈ જાય છે. એટલી વારમાં હર્ષના પોકાર ને તાળીઓના ગડગડાટ–તુમુલ કોલાહલમાં ફેરવાઈ જાય છે. બધા એકબીજાને આવેશથી આવેગથી ભેટે છે. ને ગળું ફાટી જાય એવા પોકાર કરે છે.] લોકનેતા ઝિંદાબાદ ! લોકનેતા ઝિંદાબાદ ! લોકનેતા ઝિંદાબાદ !
[એકાએક મૌન છવાય છે.]

પ્રવક્તા લોકનેતા આ બાજુ આવે છે. લોકનેતા આ રહ્યા ! સહુસહુની જગ્યાએ જાઓ. હોંશિયાર !

[યુવાન ને માશૂક જમણી દીવાલની સાથે ચપોચપ ઊભાં રહી જાય છે. બંને યુગલ એકબીજાના બાહુપાશમાં છે, એકબીજાને આલિંગન કરે છે.]

યુવાન
માશૂક માય ડિયર ! માય ડાર્લિંગ !

યુવતી
આશક માય ડિયર ! માય ડાર્લિંગ !

[એટલી વારમાં પ્રવક્તા પોતાની જગ્યાએ પ્રેક્ષકો તરફ પીઠ કરીને, બારણાં પર મીટ માંડીને ઊભો રહી જાય છે. તાળીઓના ગડગડાટ અટકી જાય છે.

પ્રવક્તા શાંતિ. લોકનેતાએ સૂપ પી લીધો છે. એ આ બાજુ આવે છે. એ તદ્દન નજીક જ છે.

[હર્ષના પોકારની ઉત્કટતા બમણી થાય છે.]

યુવાન
યુવતી
આશક
માશૂક લોકનેતાનો જય ! લોકનેતાનો જય ! લોકનેતા ઝિંદાબાદ ! લોકનેતા ઝિંદાબાદ ! [લોકનેતા આવે એ પહેલાં ચારે ય કાગળની રીબન ફેંકે છે. પ્રવક્તા એકાએક એક બાજુ કૂદી જાય છે. ને લોકનેતાને જવા જેટલી જગ્યા કરી આપે છે. બીજા ચારે ય લંબાયેલા હાથે રીબન ફેંકતાં ફેંકતાં ચિત્રવત્ ઊભાં રહી જાય છે. પણ હજી પોકાર તો કરે જ છે.] લોકનેતા ઝિંદાબાદ !

[લોકનેતા બારણામાંથી આવે છે. ચાલતાં ચાલતાં રંગભૂમિના કેન્દ્રમાં આવે છે. ફૂટલાઈટ સુધી આવે છે, અચકાય છે, ને ડાબી બાજુએ ડગલું ભરે છે. પછી નિર્ણય કરી લે છે ને લાંબા, શક્તિશાળી પગલાં ભરતાં ભરતાં જમણી બાજુએ આગળ વધે છે.]

પ્રવક્તા [ઉત્સાહથી] લોકનેતા ઝિંદાબાદ !

યુવાન
યુવતી
આશક
માશૂક [કંઈક અચરજભર્યા મંદ અવાજે] લોકનેતા ઝિંદાબાદ !

[ચારે ય અચરજ પામે છે એનું ખરેખરું કારણ છે. લોકનેતાએ હેટ પહેરી છે. પણ એમને માથું નથી. આ બતાવવું સહેલું છે: લોકનેતાનું પાત્ર ભજવનાર અભિનેતા ઓવરકોટ પહેરે, કોલર કપાળ સુધી ઊંચા રાખે ને હેટથી માથું ઢાંકી દે એટલે બસ. એ માથા વિનાનું, હેટવાળું, ઓવરકોટ પહેરેલું ભૂત લાગશે, ને બેશક અમુક સનસનાટી પણ ફેલાવશે. લોકનેતા ચાલી જાય છે.]

માશૂક પણ...પણ...લોકનેતાને તો માથું જ નથી!

પ્રવક્તા એમનામાં પ્રતિભા છે. પછી એમને માથાની શી જરૂર!

આશક તદ્દન સાચું; [યુવતીને] તારું નામ શું?

યુવતી [પ્રવક્તાને] તારું નામ શું?

પ્રવક્તા [માશૂકને] તારું નામ શું?

માશૂક [યુવાનને] તારું નામ શું?

બધાં [એકી સાથે એકબીજાને] તારું નામ શું?

[પડદો]

અભિનવ કાવ્યપોથી

માર્ક સ્ટ્રાંડ / અનુ. અરુણ અડાલજા

૧ જો કોઈ માણસ કાવ્યને સમજશે
તો એ મુસીબતમાં મુકાશે.

૨ જો કોઈ માણસ એક કાવ્ય સાથે રહેશે
તો એ એકલતામાં મરશે.

૩ જો કોઈ માણસ બે કાવ્યો સાથે રહેશે
તો એમાંના એક સાથે બેવફાઈ કરશે.

૪ જો કોઈ માણસ એક કાવ્ય પેદા કરશે
તો એને એક બાળક ઓછું થશે.

૫ જો કોઈ માણસ બે કાવ્યો પેદા કરશે
તો એને બે બાળક ઓછાં થશે.

૬ જો કોઈ માણસ લખતી વખતે માથા પર મુગટ પહેરશે
તો એ છતો થઈ જશે.

૭ જો કોઈ માણસ લખતી વખતે માથે મુગટ નહીં પહેરે
તો એના સિવાય કોઈને નહીં છેતરી શકે.

૮ જો કોઈ માણસ કાવ્ય પર ગુસ્સો કરશે
તો એની ઘૃણા પુરુષો કરશે.

૯ જો કોઈ માણસ કાવ્ય પર ગુસ્સે થવાનું ચાલુ રાખશે
તો એની ઘૃણા સ્ત્રીઓ કરશે.

૧૦ જો કોઈ માણસ જાહેરમાં કાવ્યની નિંદા કરશે
તો એ જોડામાં મૂતરી પડશે.

૧૧ જો કોઈ માણસ સત્તા માટે કાવ્યને તરછોડશે
તો એને ઘણી બધી સત્તા મળશે.

૧૨ જો કોઈ માણસ પોતાના કાવ્યના બણગા ફૂંકશે
તો મૂરખા લોકો એની વાહ વાહ કરશે.

૧૩ જો કોઈ માણસ પોતાના કાવ્યનાં બણગા ફૂંકશે અને મૂરખા લોકોની સંગત કરશે તો એ ક્યારેય લખી નહીં શકે.

૧૪ જો કોઈ માણસ પોતાના કાવ્યને મજા કરવા નહીં દે
તો એની બુદ્ધિ પગ કરી જશે.

૧૫ જો કોઈ માણસ પોતાના કાવ્યના આધારે નોંધપાત્ર બનવા માંગશે
તો એ ચાંદનીમાં ગધેડા જેવો બની રહેશે.

૧૬ જો કોઈ માણસ કાવ્ય લખશે અને બીજાના કાવ્યને બિરદાવશે
તો એ સુંદર સ્ત્રીની મૈત્રી પામશે.

૧૭ જો કોઈ માણસ કાવ્ય લખશે અને બીજાના કાવ્યને વધારે પડતું બિરદાવશે
તો એની સુંદર સ્ત્રી એને તરછોડી જશે.

૧૮ જો કોઈ માણસ બીજાનું કાવ્ય તફડાવશે
તો એનું દિલ બમણા કદનું બની જશે.

૧૯ જો કોઈ માણસ પોતાના કાવ્યને ઉઘાડું રખડવા દેશે
તો એ મૃત્યુથી ડરશે.

૨૦ જો કોઈ માણસ મૃત્યુથી ડરશે
તો એનું કાવ્ય એને તારશે.

૨૧ જો કોઈ માણસ મૃત્યુથી ડરશે નહીં
તો એનું કાવ્ય એને તારશે કે નહીં એ કહી ન શકાય.

૨૨ જો કોઈ માણસ એક કાવ્ય પૂરું કરશે
તો પોતાના સંવેગોના ખાલીપામાં ન્હાઈ રહેશે
અને સફેદ કાગળ એને ચૂમી લેશે.

પુસ્તકપરિચય

રસિક શાહ

'વિભાવના'ને 'અનુભૂતિ'ની સામે વિરોધાવીને, 'અનુભૂતિ'નું મહત્ત્વ વધારે આંકીને 'વિભાવના'ને ઉતરતી કક્ષાની અને એક બિનજરૂરી સાધન તરીકે ગણાવી એને ઉતારી પાડવાનું વલણ ક્યારેક દૃષ્ટિગોચર થાય છે. 'અનુભૂતિ'ના મહત્ત્વની સ્થાપના માટે 'વિજ્ઞાન'નો કે 'વિભાવના'નો તિરસ્કાર કરવાની નથી તો કશી જરૂર કે નથી કોઈ અનિવાર્ય શરત. એટલે જ ફિલસૂફ એક કદમ આગળ વધી 'વિભાવના' અને 'અનુભૂતિ'નો સમ્બન્ધ બતાવવાનું માથે લે છે* ત્યારે એ 'તાત્ત્વિક કાર્ય'ની ગમ્ભીર નોંધ લેવાની સાહિત્યના અભ્યાસીની કઠીક ફરજ બની જાય છે. રોજ-બ-રોજની બોલાતી ભાષામાં રહેલું અનુભવમૂલક વિભાવનાઓનું ધૂંધળાપણું, એક પક્ષે 'વિભાવના' અને 'અનુભૂતિ' વચ્ચે પાયાનો વિરોધ નથી એ પરિસ્થિતિનું દ્યોતક છે તો બીજે પક્ષે 'ગણિત', 'તર્ક' અને 'વિજ્ઞાન'ની બને તેટલી ચોકસાઈભરી વિભાવનાઓની જરૂરિયાતને પણ સૂચવે છે. કૃતિ વિશેની કેટલીક વાત અને સન્નિષ્ઠ વિવેચન ચિંતનના પ્રકાર છે એટલે જ એને 'વિભાવના' સાથે સમ્બન્ધ છે અને આ જ કારણે

---

* 'Conceptual Thinking - A Logical Enquiry'
–Stephen Korner (1958)

તાર્કિક અભ્યાસ શક્ય છે એવા વિચારનું પ્રતિપાદન થયું છે. સ્ટીફન્ કોર્નર 'વિભાવનાત્મક ચિન્તન'ની પડછે 'અ-વિભાવનાત્મક ચિન્તન'ની શક્યતાને નકારતા નથી. કાવ્યના આકલન દ્વારા માનવીય વાસ્તવિકતાનું અથવા કાવ્યમાં રૂપાન્તરિત થયેલી વાસ્તવિકતાના નવા સ્વરૂપનું જ્ઞાન થાય છે અથવા એ વાસ્તવિકતા વિશે નવી દૃષ્ટિ પ્રાપ્ત થાય છે એ વાત પ્રતીતિપૂર્વક સમજવા —સમજાવવા માટે વિભાવનાઓની ઉપયોગિતાની મર્યાદા સ્વીકારાઈ છે. પરંતુ એટલા જ કારણસર એ ઉદ્દેશ માટે અવિભાવનાત્મક ચિન્તનની ઉપયોગિતાની પ્રતિષ્ઠા આપોઆપ સિદ્ધ પણ નથી થતી. ફિલસૂફીની શિસ્તમાં વિશ્લેષણની મદદ લીધા વિના વિશ્વનું સમગ્રતયા દર્શન કરાવી આપે એવી Synoptic Philosophyના દાવાઓને પણ સ્થાન અપાયું છે. બાહ્ય દૃષ્ટિએ, Synoptic Philosophy કવિતાની બહુ નજીક આવે છે. પરંતુ બે વચ્ચે પાયાનો ભેદ રહેલો છે. કવિતા ચિન્તનની કે જ્ઞાન વિશેની કોઈ શિસ્ત ન હોઈને, એને પોતાના સિવાય કોઈ વિધાનનું પ્રતિપાદન કરવાનું હોતું નથી. પરંતુ અવિભાવનાત્મક ચિન્તનને સમજાવતી Synoptic Philosophyની એક પૂર્વધારણા રહેલી છે: 'કવિતા જે અંતર્દૃષ્ટિ આપવાની શક્તિ ધરાવે છે તે પ્રાપ્ત કરવા માટે વિભાવનાત્મક ચિન્તન એ પ્રાથમિક આવશ્યકતા છે.' લેખકે આ ફિલસૂફીના દાવા અને સ્વરૂપની વિચારણા, વિભાવનાત્મક ચિન્તનના વ્યાપને અતિક્રમી જતી હોઈ, આ પુસ્તકમાં જાણીજોઈને ટાળી છે.

આ પ્રકારના તાર્કિક અભ્યાસનાં તારતમ્યોને જુદાં તારવી લઈ, સાર રૂપે આપવાનું કાર્ય અઘરું અને વિચિત્ર હોવાથી એ પુસ્તકના પ્રાસ્તાવિક વિભાગના ચાર પ્રકરણમાંથી પહેલા પ્રકરણનો અનુવાદ આપવાનું વધારે ઠીક થઈ પડે. 'તાર્કિક તપાસનું સ્વરૂપ અને વ્યાપ' શીર્ષકવાળું એ પ્રકરણ આવા અભ્યાસની અગત્ય સ્વીકારનારને વિષય-પ્રવેશ કરવામાં સહાયભૂત થશે. આ પુસ્તક નિર્દેશાત્મક વિભાવનાઓ વચ્ચે રહેલા તાર્કિક સમ્બન્ધોને તપાસી, પૂર્ણતયા તાર્કિક સમ્બન્ધો સાથે એને સરખાવી, નિર્દેશાત્મક વિભાવનાઓ વચ્ચે રહેલા આદિમ તાર્કિક સમ્બન્ધોને તપાસે છે, આદિમ તાર્કિક સમ્બન્ધોની ઉચ્ચતર શ્રેણીઓનો અભ્યાસ કરે છે, આદિમ નહિ એવા ઉચ્ચતર શ્રેણીના તાર્કિક સમ્બન્ધો અને કહેવાતા 'વિચારના નિયમો' (Laws of Thought)નો સમ્બન્ધ તપાસે છે, નિર્દેશાત્મક વિભાવનાના પાયાની પ્રત્યક્ષતા અને પરોક્ષતાનો વિચાર કરી, ક્રમે ક્રમે નિર્દેશાત્મક વિભાવનાઓના અર્થઘટનાત્મક સ્તરોની ઉચ્ચાવચતાના અભ્યાસને આવરી લે છે. આટલે આવ્યા પછી, સાહિત્ય અને

કળા વિશે, એમાંથી મળતા જ્ઞાન વિશે વાત કરવા માટે, 'સૌન્દર્યપરક અર્થ' (aesthetic meaning) વિશે વિચારણા કરવા માટે અને પ્રતીકના non-discursive ઉપયોગ વિશે વાત કરવા માટે તાર્કિક આબોહવાયુક્ત નવી મોકળાશ અનુભવાય છે. ફિનોમીનોલોજીનો હેમ્પીનો પુરસ્કાર અને વધુ તો એના વિરોધી અભ્યાસી કુનુડસના આ કાળમાં, ફિનોમીનોલોજીસ્ટ વિવેચનના દાવાઓને આ તાર્કિક અભ્યાસ વડે કેવી રીતે તપાસી શકાય એની કેટલીક ચર્ચા પણ પુસ્તકના ત્રીજા વિભાગમાં–ત્રીસમા પ્રકરણમાં કરવામાં આવી છે, આ હકીકત કદાચ સન્નિષ્ઠ ફિનોમીનોલોજીસ્ટને આ પુસ્તક તરફ અને આવા અભ્યાસ તરફ વાળશે એવી આશા આ અનુવાદ પાછળનું બળ છે.

વિભાવનાવાદ

'વિભાવનાત્મક ચિંતન'નો અર્થ અન્તે તો થોડાંક દૃષ્ટાન્તો આપીને બતાવી શકાય. દૃષ્ટાન્તો સહેલાઈથી અપાય છે અને તરત સમજાઈ જાય છે. મેથેમેટિક્સમાં સાબિતી આપનાર અને એ સાબિતીની વિગતો સમજી શકનાર બન્ને સરખા 'વિભાવનાત્મક વિચાર, કરે છે. વર્ગીકરણ કરવાનું માથે લેનાર આમ જ કરતો હોય છે. કોઈક પરિસ્થિતિને વિશે કાયદાની કલમ લાગુ પાડનાર ન્યાયાધીશ પણ આ જ કરે છે. રંગવાચક શબ્દનો સાચો ઉપયોગ કરી શકતું બાળક પોતાને 'વિભાવનાત્મક વિચારક' તરીકે જાહેર કરતું હોય છે.

જે વિચારો કે ક્રુકાઓના અર્થ આવી રીતે બતાવવામાં આવે છે તે બધામાં આ કે તે ચોક્કસ વર્ગમાં ન મૂકી શકાય એવાં દૃષ્ટાન્તો પણ મળી આવે છે. 'વિભાવનાત્મક ચિંતન' વિશે પણ સીમારેખા પર આવતાં ઘણાં દૃષ્ટાન્તો છે. સાથેસાથ તો વિભાવનાત્મક ચિંતનની વાત કરવામાં બીજા પ્રકારના ચિંતનની શક્યતાનું સૂચન રહેલું જ છે અને કદાચ કોઈ કોઈ લોકો અથવા કદિક કદિક

આપણે સૌ અ-વિભાવનાત્મક રીતે પણ વિચારતા હોઈએ છીએ. વિભાવનાત્મક ચિંતનમાં માત્રાના વિચારને અપનાવવાની શક્યતા નકારી શકાય એવી નથી. બીજા પ્રકારનાં ચિંતન છે એટલું જ નહિ પણ જેને આપણે 'વિભાવનાત્મક ચિંતન'નાં દૃષ્ટાન્તો કહી ઓળખાવતા હોઈએ છીએ એમાં પણ 'અ-વિભાવનાત્મક ચિંતન' તરફ વળતાં દૃષ્ટાન્તોની શ્રેણી મળી આવે.

સમગ્ર ચિંતન વિભાવનાત્મક હોય કે નહિ, 'વિચારવા'ની ક્રિયા અને 'વિચારેતર' ક્રિયા વચ્ચે ભેદરેખા દોરવા ઇચ્છનારે એ બન્નેની સીમારેખા પર મૂકી શકાય એવાં દૃષ્ટાન્તોનો સ્વીકાર કરવો પડશે. જે લોકોએ આ વિષય પર વિચાર કર્યો છે એ લોકો ચોક્કસ સ્વીકારશે કે વિભાવનાત્મક ચિંતનનાં દૃષ્ટાન્તો 'બૌદ્ધિક ક્રિયા'માં અને આગળ જતાં વત્તી કે ઓછી માત્રામાં સ્વયંસંચાલિત (automatic) વર્તનમાં સરી પડે છે.

આ વિચારણાઓ, આપણી તપાસનાં ક્ષેત્રની સીમા આંકી આપવામાં રહેલી કેટલીક અસ્પષ્ટતાનું સૂચન કરે છે. ક્રિયાઓ અને વૃત્તિઓ (dispositions), વિભાવનાત્મક ચિંતનના પ્રસંગો અને વિભાવનાત્મક રીતે વિચારવાની વૃત્તિ વચ્ચે રહેલા ભેદનો વિચાર કરીએ છીએ ત્યારે આ છાપ વધારે ઘેરી બને છે. ઓછામાં ઓછું એટલું તો કહેવું જ પડે કે એ બે વચ્ચે રેખા દોરવાનું સહેલું નથી. અત્યાર પૂરતું આ મુશ્કેલીનો સ્વીકાર કરીને જ આગળ ચાલવું રહ્યું.

આ મુશ્કેલી આપણી તપાસ માટે આપણને નાહિંમત બનાવે એટલી મોટી નથી. જો સીમારેખા પર આવતાં દૃષ્ટાન્તોની મુશ્કેલી ન હોત તો આપણે ક્યારના ય 'વિભાવનાત્મક ચિંતન'નું એક આદર્શ માળખું (model) બનાવીને આપી દીધું હોત. સીમારેખા પરનાં દૃષ્ટાન્તો આવું કશું નથી થયું એની સાબિતી બની રહે છે. એવા આદર્શ મોડેલને ચોકખાચણુક બનવા માટે પૂર્વધારણાઓનો આશ્રય લેવો પડે. ઉપરાંત, જે વિચારોના અર્થ દૃષ્ટાન્તોથી સમજાવવામાં આવે છે એમાંથી કેટલાંક તો સંપૂર્ણ રીતે સ્પષ્ટ હોય છે. જેમ 'લીલો'નો અર્થ સંતોષકારક રીતે લીલી વસ્તુઓનાં દૃષ્ટાન્તોથી બતાવી શકાય એમ, આપણે આગળ બતાવ્યું તેમ, સીમારેખા પર ન આવતાં 'વિભાવનાત્મક ચિંતન'નાં કેટલાંક કેન્દ્રવર્તી દૃષ્ટાન્તો આ વાતના સમર્થનમાં બતાવી શકાય.

હવે આ તપાસના વિષય-વસ્તુ પર આવીએ. વિભાવનાત્મક વિચારના નિયમો વિષે, એ નિયમો વચ્ચેના સંબંધો વિષે, અને જે સંદર્ભોમાં એ નિયમો

સ્વીકારી શકાય અથવા સંતોષી શકાય એ વિશે આપણે વિચાર કરવો છે. આવી તપાસ ઘટનાપરક (empirical) નથી. પણ કેટલીક ઘટનાપરક હકીકતોને નજરમાં રાખીને એ તપાસ કરવી પડે. વિભાવનાત્મક ચિંતનની વ્યાખ્યાઓ દૃષ્ટાન્તોના સંદર્ભે 'ખાલી' નથી એ ખ્યાલથી એ વ્યાખ્યાઓ આપણા માટે રસનો વિષય બની રહે છે. જે શક્યતાઓ આપણું ધ્યાન માગી લે છે એ શક્યતાઓ હકીકત બની રહે છે એવું પણ ઘણી વાર સમ્ભવે.

અહીં એક સ્પષ્ટતા કરવી જોઈએ. વિભાવનાત્મક ચિંતન વિશેની તર્ક–આધારિત તપાસનો ઉદ્દેશ પ્રકૃતિના નિયમો શોધી કાઢવાનો નથી. એ તપાસ મનોવૈજ્ઞાનિક પણ નથી. આવેગના દબાણ નીચે, અસ્વસ્થતાની પરિસ્થિતિમાં, વૃદ્ધાવસ્થામાં અથવા એવી કોઈ બદલાતી પરિસ્થિતિમાં વિભાવનાત્મક ચિંતકોના ચિંતનમાં કેવા ફેરફારો થાય છે તે વિશેનાં દૃષ્ટાન્તો એકઠાં કરવાનો આ તપાસનો ઉદ્દેશ નથી. વિભાવનાત્મક ચિંતન વિશેના પ્રાકૃતિક નિયમો શોધી કાઢવાનું માથે લેનાર પ્રયોગશીલ મનોવિજ્ઞાની જો એમ ધારી લે કે એના પ્રયોગમાં ભાગ લેનાર વ્યક્તિઓ વિભાવનાત્મક ચિંતનના જે નિયમો સ્વીકારીને વિચારે છે એ પોતાના ઉદ્દેશ પૂરતા સ્પષ્ટ છે તો એથી એનો પ્રયોગ જોખમાતો નથી. એ પોતે વિભાવનાત્મક ચિંતનના જે નિયમો સ્વીકારતો હોય અને એ નિયમોને અનુરૂપ પોતાના પ્રયોગોનું સ્વરૂપ ઘડી એનાં પરિણામોનું અર્થઘટન કરતો હોય તો એને પ્રગટપણે એ નિયમો સ્પષ્ટ કરી એની ચર્ચા કરવાની કશી જરૂર નથી. સાચો પ્રયોગશીલ મનોવિજ્ઞાની એમ કરતો પણ નથી.

વિભાવનાત્મક ચિંતન વિશેના પ્રાકૃતિક નિયમો શોધી કાઢવાની દિશામાં પ્રવૃત્ત થયેલી ઘટના–આધારિત તપાસને આપણા આ તાર્કિક તપાસ સાથે નહિવત્ સમ્બન્ધ છે. પણ ઘટના–આધારિત એવી એક બીજી તપાસ – વિભાવનાત્મક ચિંતનના ક્ષેત્રમાં આવી જતી તપાસ – એને માટે ખૂબ પ્રસ્તુત છે. વિભાવનાત્મક ચિંતનના કયા નિયમો બધા લોકો વડે અથવા અમુક વ્યક્તિઓ વડે સાચેસાચ સ્વીકારવા છે એ આ બીજી તપાસનો ઉદ્દેશ છે. આ બીજી તપાસને આપણે મનોવૈજ્ઞાનિક કહીએ, માનવવંશશાસ્ત્રીય કહીએ કે વિજ્ઞાનની બીજી કોઈ શાખાનું નામ આપીને ઓળખાવીએ, પણ તેથી કશો ફેર પડતો નથી. આ તપાસ તાર્કિક વિધાનો (propositions) ઉપજાવી નથી આપતી પરંતુ છદ્મ સ્વરૂપે રહેલી સર્વસ્વીકાર્ય એવી બૌદ્ધિક પ્રતિબદ્ધતાને પ્રગટ કરી આપે છે આ કારણસર, દાર્શનિક પ્રણાલી પ્રમાણે એને 'વિવેચનાત્મક ફિલસૂફી' (critical philosophy) નો જ ભાગ ગણવાનું ઔચિત્યપૂર્ણ ગણાશે.

આપણે સૌ અ-વિભાવનાત્મક રીતે પણ વિચારતા હોઈએ છીએ. વિભાવનાત્મક ચિંતનમાં માત્રાના વિચારને અપનાવવાની શક્યતા નકારી શકાય એવી નથી. બીજા પ્રકારનાં ચિંતન છે એટલું જ નહિ પણ જેને આપણે 'વિભાવનાત્મક ચિંતન'નાં દૃષ્ટાન્તો કહી ઓળખાવતા હોઈએ છીએ એમાં પણ 'અ-વિભાવનાત્મક ચિંતન' તરફ વળતાં દૃષ્ટાન્તોની શ્રેણી મળી આવે.

સમગ્ર ચિંતન વિભાવનાત્મક હોય કે નહિ, 'વિચારવા'ની ક્રિયા અને 'વિચારેતર' ક્રિયા વચ્ચે ભેદરેખા દોરવા ઇચ્છનારે એ બન્નેની સીમારેખા પર મૂકી શકાય એવાં દૃષ્ટાન્તોનો સ્વીકાર કરવો પડશે. જે લોકોએ આ વિષય પર વિચાર કર્યો છે એ લોકો ચોક્કસ સ્વીકારશે કે વિભાવનાત્મક ચિંતનનાં દૃષ્ટાન્તો 'બૌદ્ધિક ક્રિયા'માં અને આગળ જતાં વત્તી કે ઓછી માત્રામાં સ્વયંસંચાલિત (automatic) વર્તનમાં સરી પડે છે.

આ વિચારણાઓ, આપણી તપાસનાં ક્ષેત્રની સીમા આંકી આપવામાં રહેલી કેટલીક અસ્પષ્ટતાનું સૂચન કરે છે. ક્રિયાઓ અને વૃત્તિઓ (dispositions), વિભાવનાત્મક ચિંતનના પ્રસંગો અને વિભાવનાત્મક રીતે વિચારવાની વૃત્તિ વચ્ચે રહેલા ભેદનો વિચાર કરીએ છીએ ત્યારે આ છાપ વધારે ઘેરી બને છે. ઓછામાં ઓછું એટલું તો કહેવું જ પડે કે એ બે વચ્ચે રેખા દોરવાનું સહેલું નથી. અત્યાર પૂરતું આ મુશ્કેલીનો સ્વીકાર કરીને જ આગળ ચાલવું રહ્યું.

આ મુશ્કેલી આપણી તપાસ માટે આપણને નાહિંમત બનાવે એટલી મોટી નથી. જો સીમારેખા પર આવતાં દૃષ્ટાન્તોની મુશ્કેલી ન હોત તો આપણે ક્યારના ય 'વિભાવનાત્મક ચિંતન'નું એક આદર્શ માળખું (model) બનાવીને આપી દીધું હોત. સીમારેખા પરનાં દૃષ્ટાન્તો આવું કશું નથી થયું એની સાબિતી બની રહે છે. એવા આદર્શ મોડેલને ચોકખાચણક બનવા માટે પૂર્વધારણાઓનો આશ્રય લેવો પડે. ઉપરાંત, જે વિચારોના અર્થ દૃષ્ટાન્તોથી સમજાવવામાં આવે છે એમાંથી કેટલાંક તો સંપૂર્ણ રીતે સ્પષ્ટ હોય છે. જેમ 'લીલો'નો અર્થ સંતોષકારક રીતે લીલી વસ્તુઓનાં દૃષ્ટાન્તોથી બતાવી શકાય એમ, આપણે આગળ બતાવ્યું તેમ, સીમારેખા પર ન આવતાં 'વિભાવનાત્મક ચિંતન'નાં કેટલાંક કેન્દ્રવર્તી દૃષ્ટાન્તો આ વાતના સમર્થનમાં બતાવી શકાય.

હવે આ તપાસના વિષય-વસ્તુ પર આવીએ. વિભાવનાત્મક વિચારના નિયમો વિષે, એ નિયમો વચ્ચેના સંબંધો વિષે, અને જે સંદર્ભોમાં એ નિયમો

સ્વીકારી શકાય અથવા સંતોષી શકાય એ વિશે આપણે વિચાર કરવો છે. આવી તપાસ ઘટનાપરક (empirical) નથી. પણ કેટલીક ઘટનાપરક હકીકતોને નજરમાં રાખીને એ તપાસ કરવી પડે. વિભાવનાત્મક ચિંતનની વ્યાખ્યાઓ દૃષ્ટાન્તોના સંદર્ભે 'ખાલી' નથી એ ખ્યાલથી એ વ્યાખ્યાઓ આપણા માટે રસનો વિષય બની રહે છે. જે શક્યતાઓ આપણું ધ્યાન માગી લે છે એ શક્યતાઓ હકીકત બની રહે છે એવું પણ ઘણી વાર સમજાવે.

અહીં એક સ્પષ્ટતા કરવી જોઈએ. વિભાવનાત્મક ચિંતન વિશેની તર્ક–આધારિત તપાસનો ઉદ્દેશ પ્રકૃતિના નિયમો શોધી કાઢવાનો નથી. એ તપાસ મનોવૈજ્ઞાનિક પણ નથી. આવેગના દબાણ નીચે, અસ્વસ્થતાની પરિસ્થિતિમાં, વૃદ્ધાવસ્થામાં અથવા એવી કોઈ બદલાતી પરિસ્થિતિમાં વિભાવનાત્મક ચિંતકોના ચિંતનમાં કેવા ફેરફારો થાય છે તે વિશેનાં દૃષ્ટાન્તો એકઠાં કરવાનો આ તપાસનો ઉદ્દેશ નથી. વિભાવનાત્મક ચિંતન વિશેના પ્રાકૃતિક નિયમો શોધી કાઢવાનું માથે લેનાર પ્રયોગશીલ મનોવિજ્ઞાની જો એમ ધારી લે કે એના પ્રયોગમાં ભાગ લેનાર વ્યક્તિઓ વિભાવનાત્મક ચિંતનના જે નિયમો સ્વીકારીને વિચારે છે એ પોતાના ઉદ્દેશ પૂરતા સ્પષ્ટ છે તો એથી એનો પ્રયોગ જોખમાતો નથી. એ પોતે વિભાવનાત્મક ચિંતનના જે નિયમો સ્વીકારતો હોય અને એ નિયમોને અનુરૂપ પોતાના પ્રયોગોનું સ્વરૂપ ઘડી એનાં પરિણામોનું અર્થઘટન કરતો હોય તો એને પ્રગટપણે એ નિયમો સ્પષ્ટ કરી એની ચર્ચા કરવાની કશી જરૂર નથી. સાચો પ્રયોગશીલ મનોવિજ્ઞાની એમ કરતો પણ નથી.

વિભાવનાત્મક ચિંતન વિશેના પ્રાકૃતિક નિયમો શોધી કાઢવાની દિશામાં પ્રવૃત્ત થયેલી ઘટના–આધારિત તપાસને આપણી આ તાર્કિક તપાસ સાથે નહિવત્ સમ્બન્ધ છે. પણ ઘટના–આધારિત એવી એક બીજી તપાસ – વિભાવનાત્મક ચિંતનના ક્ષેત્રમાં આવી જતી તપાસ – એને માટે ખૂબ પ્રસ્તુત છે. વિભાવનાત્મક ચિંતનના કયા નિયમો બધા લોકો વડે અથવા અમુક વ્યક્તિઓ વડે સાચેસાચ સ્વીકારવા છે એ આ બીજી તપાસનો ઉદ્દેશ છે. આ બીજી તપાસને આપણે મનોવૈજ્ઞાનિક કહીએ, માનવવંશશાસ્ત્રીય કહીએ કે વિજ્ઞાનની બીજી કોઈ શાખાનું નામ આપીને ઓળખાવીએ, પણ તેથી કશો ફેર પડતો નથી. આ તપાસ તાર્કિક વિધાનો (propositions) ઉપજાવવા નથી આપતી પરંતુ છદ્મ સ્વરૂપે રહેલી સર્વસ્વીકાર્ય એવી બૌદ્ધિક પ્રતિબદ્ધતાને પ્રગટ કરી આપે છે આ કારણસર, દાર્શનિક પ્રણાલી પ્રમાણે એને 'વિવેચનાત્મક ફિલસૂફી' (critical philosophy) નો જ ભાગ ગણવાનું ઔચિત્યપૂર્ણ ગણાશે.

ઉપર કહેલી ઘટનાપરક તપાસનો સંબંધ આપણા ઉદ્દેશ સાથે શો છે તેની ચર્ચા કરતાં પહેલાં, 'એક વ્યક્તિ અમુક એક નિયમને સ્વીકારે છે' એ ઘટનાપરક વિધાન (એ વિભાવનાત્મક ચિંતન વિશે હોય કે અન્ય પ્રકારના ચિંતન વિશે હોય) અને 'એ વ્યક્તિ અમુક પ્રાકૃતિક નિયમ પ્રમાણે વર્તે છે' આ બે વિધાનો વચ્ચે ભેદ પાડવાની અને સમજવાની જરૂર છે. આ ભેદ દૃષ્ટાન્તથી સ્પષ્ટ કરી શકાય. એક બાજુ આ ઘટનાપરક વિધાન જુઓ : 'જો પોલિસનો માણસ ગાડીના ડ્રાયવરને થોભવાનો સંકેત કરે તો વૈજ્ઞાનિક અનિવાર્યતા અથવા કાર્યકારણની જરૂરિયાતના સંબંધે ડ્રાઈવર હમેશા અટકે છે.' બીજી બાજુ આ વિધાન જુઓ : 'બધા ગાડી હાંકનારા, પોલિસના માણસનો થોભવાનો સંકેત જોઈને, એમણે અટકવું જોઈએ એ નિયમનો સ્વીકાર કરે છે.' એક ત્રીજું વિધાન જુઓ : 'અમુક પ્રસંગે પોલિસના માણસે થોભવાનો સંકેત કર્યો અને ગાડી હાંકનાર અટક્યો નહિ'. પહેલાં બે વિધાન વચ્ચેનો તફાવત, એ બન્ને આ ત્રીજા ઘટનાપરક વિધાન સાથે જે સંબંધ ધરાવે છે તેના પરથી જોઈ શકાય છે. વૈજ્ઞાનિક અનિવાર્યતા સાથે આ ત્રીજું વિધાન સુસંગત નથી અથવા અપ્રસ્તુત છે. પરંતુ ગાડી હાંકનાર નિયમનો સ્વીકાર કરે છે એ વિધાન સાથે આ ત્રીજું વિધાન અસંગત અથવા અપ્રસ્તુત નથી. એક વ્યક્તિ જે નિયમનો સ્વીકાર કરે છે એ જ વ્યક્તિ નિયમનો ભંગ કરતી જોવામાં આવે છે એ વિરોધાભાસી વાત નથી.

'એક નિયમ સ્વીકારાયો છે' એ વિધાન અને નિયમ દર્શાવતા ઘટનાપરક વિધાન વચ્ચે પણ ભેદ પાડવાનું જરૂરી બને છે. કોઈક વ્યકિત અથવા બધા લોકો અમુક નિયમને સ્વીકારે છે એમ શોધી કાઢવું એ ઘટનાપરક હકીકત શોધવા બરાબર છે. પણ કોઈ સ્વીકારે કે ન સ્વીકારે, નિયમ પોતે ઘટનાપરક વિધાન નથી. ફલિતાર્થ (entailment) તાર્કિક વિધાન છે. નિયમો ઘટનાપરક વિધાનો અને તાર્કિક વિધાનો બન્નેથી જુદા પડે છે. નિયમ સ્વીકારાયા પછી પાળી શકાય છે અથવા એનું ઉલ્લંઘન થઈ શકે છે. એ ખરું કે નિયમ સાથે જ એમ થઈ શકે. ઘટનાપરક વિધાન અથવા તાર્કિક વિધાન સાથે એમ ન થઈ શકે. ઘટનાપરક અને તાર્કિક બન્ને પ્રકારનાં વિધાનો વિશે વાત કરતી વખતે 'સ્વીકારવું' 'સંતોષવું' 'ઉલ્લંઘવું' વગેરે શબ્દો ન આવે એવું કહેવાનો અર્થ નથી. શબ્દો ભલે એના એ રહ્યા, એમના ઉપયોગ વિશેના નિયમો બન્ને પ્રસંગે જુદા જુદા છે એટલું હરકોઈ સ્વીકારશે.

જે પદ્ધતિ વડે, અમુક વ્યક્તિએ કયો નિયમ સ્વીકાર્યો છે એ શોધી કઢાય છે

એ જુદા જુદા સંયોગોમાં જુદી જુદી હોઈ શકે. કયા નિયમો સ્વીકારાયા છે એ અચૂક શોધી કાઢી શકાય એવી કોઈ એક પદ્ધતિ અસ્તિત્વ ધરાવતી નથી. વ્યક્તિ નિયમને સંતોષવાની ઇચ્છા ધરાવતી હોય અથવા ઇચ્છાપૂર્વક નિયમ પાળતી હોય તો તે એ નિયમ સ્વીકારે છે એમ કહેવાય. વ્યક્તિને આવી ઇચ્છા છે એના વત્તેઓછે અંશે આધારભૂત એવાં કેટલાંક નિદર્શનો છે. નિયમ સ્વીકારનાર પોતાની ઇચ્છાને (નિયમ પાળવાની) વ્યક્ત કરી શકે (અને એમ કરીને જે નિયમ પોતે ઇચ્છાપૂર્વક પાળે છે અથવા પાળવાની ઇચ્છા ધરાવે છે એ પણ ઘડી આપે) તો તે એ વ્યક્તિની ઇચ્છાની સાબિતી ગણાય. આના કરતાં ઓછી અસરકારક એક બીજી સાબિતી પણ છે, દા. ત. નિયમનો ભંગ કરતી વખતે નિયમ સ્વીકારનાર કંઈક ધૂંધળી રીતે પણ જો એવું જોઈ શકે કે એણે અમુક નિયમનો ભંગ કર્યો છે તો તે આ પ્રકારની સાબિતી થઈ.

સ્વીકૃત નિયમોમાંથી તાર્કિક રીતે ફલિત થતા નિયમો પણ સ્વીકૃત જ કહેવાય, પછી ભલે એ નિયમનો સ્વીકાર કરનાર એ વિશે અજાણ હોય. બીજાં ક્ષેત્રોમાં જેવું કામ નિગમન (deduction) કરે છે તેવું જ કામ કયા નિયમો પાળવામાં આવે છે એ શોધી કાઢવાના વ્યાપારમાં પણ એ કરે છે. નિગમન આપણને મૂળ ઉપપત્તિ અથવા પ્રતિજ્ઞા (premise) નથી આપતું પણ પ્રચ્છન્ન રહેલાં પરિણામોને ખુલ્લાં પાડી આપે છે. સ્વીકૃત નિયમો જો પ્રતિજ્ઞા તરીકે લીધા હોય તો નિગમન બીજાં સ્વીકૃત નિયમો આપી શકે. સ્વીકૃત થયેલા નિયમોના શોધકે – એ માનવવંશશાસ્ત્રી હોય કે મીમાંસક તત્ત્વજ્ઞાની હોય – નિર્નિગમનાત્મક (non-deductive) પદ્ધતિની મદદથી કેટલાંક ઘટનાપરક વિધાનો એણે સ્થાપિત કરી આપવાં જોઈએ. એ પદ્ધતિ અને આમ કરવાની ફરજ, લોકો શું કહે છે અથવા કરે છે, પોતે શું કરે છે અને કહે છે, લોકો અને પોતે પણ જુદા જુદા સંજોગોમાં શું કહેશે અને શું કરશે એની કલ્પના કરવાના વ્યાપારમાં એને છેવટે સંડોવે છે. નિયમની સ્વીકૃતિ વિશેની ધારણા જેને માટે કરવામાં આવી હોય તેણે એનાથી વિપરીત અથવા વિરોધી (contrary) નિયમ સ્વીકાર્યો છે એમ ધારીને અનુમાન પદ્ધતિનો વિનિયોગ એ ધારણા પરત્વે કરવો એ, કયો નિયમ સ્વીકારાયો છે એ શોધી કાઢવાની એક અસરકારક રીત છે.

વિભાવનાત્મક ચિંતન વિશેની તાર્કિક તપાસને ઘટનાપરક હકીકતો સાથે સીધું લાગતુંવળગતું નથી એવી ટીકા મેં પહેલેથી જ કરી છે. છતાં ય એટલું કહી દઉં કે વિભાવનાત્મક ચિંતન વિશે કેટલીક હકીકતો એવી છે જે એને માટે પ્રસ્તુત હોય અને એ વિચારણાને વધુ રસિક બનાવે. વિભાવનાત્મક ચિંતન

વિશે કેટલાક નિયમોનો સ્વીકાર એ આવી હકીકતો છે. હમણાં આપણે વર્ણવી તેવી ઘટનાપરક તપાસથી એમને પ્રકાશમાં લાવી શકાય. વિભાવનાત્મક ચિંતન વિશે જેનો સ્વીકાર કરી શકાય એવા નિયમો, સાચું પૂછો તો, અસંખ્ય છે એ હકીકત જ એવી ઘટનાપરક તપાસ આપણા ઉદ્દેશ માટે કેટલી પ્રસ્તુત છે એ બતાવી આપે છે. એ નિયમોની સૂચિને અર્થહીનતા અથવા તુચ્છતામાંથી ઉગારી લેવી હોય તો મહત્ત્વના લાગતા નિયમોની પસંદગી માટે આપણી પાસે એકાદ અથવા એક કરતાં વધારે સિદ્ધાન્તો હોવા જોઈએ.

હું આ પ્રમાણે સિદ્ધાન્તો સૂચવું છું : આપણે (શક્ય હોય ત્યાં સુધી) જે નિયમો માનવોએ સર્વત્ર અથવા લગભગ સર્વત્ર સ્વીકાર્યા હોય તે નિયમોની પહેલાં ચર્ચા કરીએ. બીજું, વિભાવનાત્મક ચિંતનના જે નિયમો તાત્ત્વિક સમસ્યાઓની સાથે એવી રીતે જોડાયેલા હોય જેમને વિશેની ચર્ચા આપણા પ્રશ્નો પર પ્રકાશ પાડી શકે તેમને વિશે કંઈક કહીએ.

સર્વત્ર સ્વીકાર પામેલા નિયમોની કોઈ તૈયાર સૂચિ નથી હોતી. આપણે જેને માનવવંશશાસ્ત્રીય અથવા વિવેચનાત્મક કહીએ છીએ એવી ઘટનાપરક તપાસ વડે એ નિયમો શોધી શકાય. હું માનું છું કે બધા જ અથવા લગભગ બધા જ માનવો (એમના વિકાસના અમુક તબક્કાઓ) હું જેને 'નિર્દેશકાત્મક નિયમો' કહું છું તે સ્વીકારતા હોય છે એ હકીકત આપણને જડી આવશે. કોઈક આંગળી ચીંધીને અથવા યોગ્ય હાવભાવ વડે કહે છે કે ફલાણી, ઢીંકણી, અમુક, તમુક અને એના જેવી સર્વ બીજી વસ્તુઓને 'લીલી' કહેવી જોઈએ તો એ સંજ્ઞા ત્યાર પછી 'નિર્દેશાત્મક વિધેય' (Ostensive predicate) કહેવાય અને વિશેષોને (particulars)ને એ ચીંધી બતાવે છે એ એના ધારક અથવા પાયા (bases) કહેવાય.

નિર્દેશાત્મક નિયમોનો આવી રીતે વિચાર કરવો એટલે નિર્દેશાત્મક વિધેયોનો એમના ધારક સાથે સંબંધ તપાસવો. તદુપરાંત, વિભાવનાત્મક ચિંતન કરનારા વિચારકો એક કરતાં વધારે નિર્દેશાત્મક નિયમો સ્વીકારતા હોય છે એ હકીકત જુદા જુદા નિર્દેશાત્મક વિધેયો વચ્ચેના શક્ય સંબંધોનો પ્રશ્ન પણ ઊભો કરે છે. આપણે આગળ ઉપર અમુક હદ સુધી નિર્દેશાત્મક નિયમોનો ઉપયોગ શા માટે કરવામાં આવે છે અથવા એમનો સ્વીકાર શા માટે કરવામાં આવે છે તેનો પણ વિચાર કરવો પડશે. આ વિચારણા આપણને ઘણીવાર આપણે પહેલા વિચારવા ધારેલ ક્ષેત્ર-સાર્વત્રિક સ્વીકૃત નિયમોના ક્ષેત્ર-ની બહાર પણ લઈ જાય. પરંતુ એ વિચારણા તાત્ત્વિક સમસ્યાઓની દૃષ્ટિએ જે નિયમો

મહત્ત્વના છે એની વિચારણાના ક્ષેત્રમાં આપણને લાવી મૂકે છે. એનું એક અગત્યનું કારણ છે: હેતુઓની વિચારણામાં ઉપયોગી થાય એ માટે નિર્દેશાત્મક નિયમોનો વિનિયોગ અને સ્વીકાર થાય છે. એ વિચારણા ફિલસૂફીના કેટલાક પ્રશ્નો – ખાસ કરીને નીતિશાસ્ત્ર અને રસમીમાંસાના પ્રશ્નો – પર પણ પ્રકાશ નાખતી જોવામાં આવે છે.

નિર્દેશાત્મક સિવાય, વિભાવનાત્મક ચિંતનના બીજા કેટલાક નિયમો પણ આપણે વિચારવા પડશે. એટલે બીજા પ્રકારનાં વિધેયો, એમનાં ધારક સાથેના એના સંબંધો (જેટલે અંશે વિધેયોને ધારકો હોય એટલે અંશે), એવાં પ્રકારનાં બીજાં વિધેયો સાથે એમના સંબંધો અને એ સંબંધો સંતોષાતા હોય એવા કેટલાક સંદર્ભો પણ આપણે વિચારવા પડશે. આ કરતી વખતે આપણે જે બે ક્ષેત્રોની વાત કરી એમાંથી ઓછામાં ઓછા એક અને કદિક બન્ને ક્ષેત્રોમાં વિહરતા હોઇશું.

અહીં નિર્ધારેલી તપાસની ઈતિ હોય એવું દૃઢ રીતે ન કહી શકાય એ સ્પષ્ટ કરવું અંતમાં બહુ જરૂરી છે. કેટલાય આ વિષય સાથે પ્રસ્તુત એવા વિષયોની ઉપેક્ષા થઈ હોય એમ પણ બને. સંભવિતતા સિદ્ધાંત (Probability theory) આવો એક વિષય છે. બીજાઓએ એ વિષે ન કહ્યું હોય એવું કશું મારે એ અંગે કહેવાનું છે નહિ.

When I find
one single word
in this my silence
it is hewn into my life
like an abyss.

—ungartti

The intellect of man is forced to choose
Perfection of life, or of the work,
And if it take the second must refuse
A heavenly mansion, raging in the dark.

—W. B. Yeats

Alembic Chemical Works Co. Ltd.,
Alembic Road
BARODA 390 003

૧ માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : આકૃતિ, સી/૪૮ સરદાર ઉ. નગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૬

એતદ્-૪

અનુક્રમ

પદ્માનું મૌન

મણિલાલ હ. પટેલ

પદ્મા ! આપણે મળ્યાં જ ના હોત તો ?
આકાશનો કશો જ અર્થ ના હોત
વ્યર્થ જ હોત આ નગર
શબ્દના પર્યાય જેવાં વૃક્ષોમાં
ક્યાંથી હોત લીલાશ ?

આપણા શ્વાસમાં જ
ઝાકળભર્યા ઘાસ જેવી હોત ના ભીનાશ,

વૃક્ષને કૂંપળ નામની આશા ફૂટે છે
પાણી અને પોયણી
જળ અને કમળ
એની ઉપર ઝળુંબતું આકાશ
પ્રેમનો જ પર્યાય છે આકાશ !

પરપોટાનાં પુષ્પો ઊગે છે જળ-વેલને
પાણીની વાણી થઈ બોલે છે પરપોટા,
પદ્મા, તું મને કંઈક તો બોલ,
તરી શકાતો નથી મૌનનો
અફાટ અબ્ધિ !

સવારે સૂર્ય બોલે છે
સવારે ઝાકળનું ઝાંઝર બોલે છે
બોલે છે બપોર પંખીના માળામાં
મહીસાગરનું પાણી બોલે છે મારામાં
ને સાંભળ, બોલે છે ઝરણાં
રાત પડે છે ને એકલતાનાં
બોલી ઊઠે છે તમરાં !
મારા સદાય ઉત્તપ્ત વિષુવવૃત્તીય
પ્રદેશોમાં થઈને વ્હેતી એમેઝોન નદીએ
કેટલાં ઊંડાં પાડી દીધાં છે કોતરો—
મારી છાતીમાં,
પદ્મા ! તું હાથ લંબાવ
મારે બ્હાર આવવું છે,
ને સાંભળવો છે તારા હોઠ પર
કંપી કંપીને અટકી જતો
મારી કવિતાનો છંદ !

પદ્મા ! તું બોલ શબ્દનો 'શ' માત્ર,
તારું રાત ભરેલું મૌન
તારું વાત ભરેલું મૌન
કાપે છે કરવતની જેમ,
પાતાળમાં વ્હેતાં પાણી બોલે છે
પથ્થરમાં થીજી ગયેલું ઝરણું બોલે છે
સાંજનું આકાશ લઈને ચંદ્ર બોલે છે
રેતી ભરેલી આપણી નદી બોલે છે
બોલે છે ખંડેર ગઢનું એકાંત
અને તડપે છે આપણા પડછાયા
એકબીજાને મળવા !

વૃક્ષો બોલે છે/પંખી બોલે છે
બોલે છે બોબડું નગર
પણ અબોલ છે પદ્મા !
મારી છાતી પર કાન માંડીને સાંભળ

૪ એતદ્ ફેબ્રુ. ૭૮

મારામાં કોણ બોલે છે તરસ્યું તરસ્યું ?
ખીલતું નથી અને ખરે છે
જન્મતું નથી અને મરે છે
ડૂબી ગયા પછી પણ તરે છે
ખસતું નથી તોય સરે છે
કોણ ડૂસકાં ભરે છે મારામાં ?
રડે છે/પડે છે
આંસુની જેમ દડે છે કોણ ?
નિરુત્તર છે બધા જ પ્રશ્નો
અને અખંડ છે મૌન;
છતાં જોઈ શકાય છે પદ્માની આંખોમાં
આંખોમાં રણ છે/હરણ છે/દર્પણ
તરસ્યું જણ છે
દરિયા છે આંખોમાં
છે ખળખળ વ્હેતી મહીસાગરનાં
લીલાંકચ પાણી !
ઈજન દે છે પવન !
ઋતુઓના ખુલ્લા કેશ ઊડે છે
પદ્મા ! આપણે મળ્યાં જ ના હોત તો ?—
ઋતુઓ બદલાતી જ ના હોત
ચોમાસામાં મોગરો
હેમંતમાં પારિજાત
ને ગુલાબ ક્યાંથી હોત બારેમાસ ?
કેસૂડાં અને ગુલમ્હોરને શું કહીશ તું ?
રેતીમાં રમતાં રમતાં
તું નદી થઈ ગઈ'તી પદ્મા !
અને હું કિનારો
પાણીમાં બિંબાતા ચંદ્રની જેમ
તારી આંખોમાં
નિહારીકાઓ ઝગમગી ઊઠે છે
અને મારી આંખોમાં તો
તગતગે છે અશ્રુઓ માત્ર !

મારા આ શોકપ્રદેશોમાંથી
મને લઈ જા તારા નક્ષત્ર-પ્રકાશમાં !
પદ્મા ! પદ્મા !
પ્રેમ તો મોક્ષ છે–મુક્તિ છે
અવરોધ નહીં, જો
નિમંત્રે છે ફરફરતા કેશ !

એક પછી એક ઊછળતાં
સાગરનાં મોજાંની જેમ
દશે દિશાએથી ઊછળી
રહ્યો છે કેશાબ્ધિ
અને ઊછળી રહ્યો છું હું,
સાગરને ઊછળતો રોકી શકાતો નથી
સાગરને ઊછળતો ટોકી શકાતો નથી
અને એટલે જ પદ્મા !

ભલે આ શહેરનું નામ 'મરણ' હોય
આપણું મળવું જે 'સહજ સંભાવ્ય' હતું
અશક્ય તો હતું આપણું ના મળવું !
તને ખબર છે પદ્મા, કે
મળવું એ આકાશનો જ એક અર્થ છે ?

મોહનને શિખામણ

સુભાષ શાહ

મોહન, આ તેં શું કર્યું? ભલા માણસ, બસની રાહ જોઈ થાકી ગયો, એટલે તેં ચાલવા માંડ્યું? ધિક્ તારો અવતાર. અરે શરદી થઈ છે ને? હશે. કૅન્સરથી તો બચી ગયો!

મોહન, ના કરીશ આ દેશની ટીકા. તું તો અમેરિકાને જ લાયક છે. પૈસા જ પૈસા.

ક્યારેક જ ઝોકું આવે અને ક્યારેક જ ઝબકી જવાય એ બેમાં ફેર છે દોસ્ત. નથી?

ભારત એ જ અમેરિકા, અને રશિયા એ જ ભારત છે? તો તો મોહન તારાં નસીબ ખૂલી ગયાં.

પહેલાં સ્હેજ ઉત્તર, પછી ડાબે, પછી ચાર ડગલાં જમણે, બસ ત્યાં જ બનારસ છે. બાજુમાં એક પરુ છે. પેરિસ. અને AMTSની લાલ બસમાં ૩૫ પૈસામાં છઠ્ઠું સ્ટૅંડ ન્યૂયોર્ક. સાતમું મોસ્કો.

"તું તો સાલા મશ્કરી કરે છે. તારા એક બેડરૂમના ફ્લૅટમાં સંડાસ અને બાથરૂમ બન્ને છે એટલે ફીશીયારી મારે છે? બગડી ગયેલું ફ્લશ તો રીપેર કરાવી નથી શકતો અને વાતો જાણે......'

'એમ જ હોય.'

'પણ એમાં આમ આંખ મીંચકારી બોલવાની શી જરૂર છે?'

ખરી વાત તો એ છે કે આપણે બધા જ રોગી છીએ. સીફીલીસના. મારે કહેવું હતું કુલીસીસ પણ બોલ્યો સીફીલીસ. શબ્દ સારો છે. લયવાળો.

તો વાત જાણે એમ છે મોહન કે

હવે કાળી ધોળી રાતી ગાય રહી નથી.

કોઈ ટોપીવાળો ફેરિયો ઝાડ નીચે ઊંઘતો નથી.

આમ તો ઝાડ પણ નથી.

અને વાંદરા બધા માણુસ બની ગવા છે. ઝાડ કરતાંય ઊંચાં મકાનોમાં રહેવાની વ્યવસ્થા કુદરતે કરી છે.

ઉપર–નીચે જવા લીફ્ટ છે એટલે કૂદાકૂદ કરતા નથી. ના, ના, આ આપણા જ દેશની વાત છે.

કુદરતના આ કમાલ પર લખેલા લેખોને, કુમાર, નર્મદ, રણજીતરામ, સર ચંદુલાલ, રવરંડ મોહનલાલ, સાક્ષર સુમનલાલ એવા અનેક સુવર્ણચંદ્રકો અપાયા છે.

ખેર, ગઈ કાલે એવું થયું મોહન કે પેશાબ કરતાં સ્હેજ ઝોકું આવી ગયું. સપનું ય આવી ગયું. અને ઝબકીને જોયું, તો ગરીબી સાલી ગાયબ! ૨૦ હજાર મુદ્દાનો કાર્યક્રમ! સાંભળો તો કાન સાફ, જુઓ તો આંખ સાફ, સૂંઘો તો પેટ સાફ, ખુલાસીને ઝાડો થાય.

મેં તો સાંભળેલું મોહન કે માત્ર રામના વખતમાં જ લોકોને ખુલાસીને દસ્ત આવતો. કેમ કે રામ એકલા જ માણુસ હતા. બાકી બધા બંદર અને રાક્ષસ. આજે તો માળા બધા જ રામ. બધા જ માણુસ. પછી ના જ થાય ને ખુલાસીને……

બસ… તે… સૈકાઓ પછી આ આજે એ ચમત્કાર થયો છે. હવે આપણે ત્યાં મોહન, રાત કેંસલ થઈ ગઈ. દિવસ પછી દિવસ જ આવે છે. દિવસ બદલાયાની ખબર માત્ર શાણાઓને પડે છે. આમ તો કાણાઓને ય ખબર તો પડે છે… એમને માટે તો આ સ્થિતિમાંય અડધી રાત અને અડધો દિવસ છે. મોહન, તેં ખંડેરો જોયાં છે? એમાં ઊડતાં ચામાંચિડિયાં જોયાં છે? જોયાં છે ને? બસ ત્યારે. હવે સાનમાં સમજી જા. વધુ કંઈ કહેતો નથી.

ભારતીય રસવિચાર

રાન્યેરો નોલી / અનુ. નગીનદાસ પારેખ

૧. નાટ્યશાસ્ત્ર

ભારતમાં રસાનુભૂતિની ચર્ચા કેવળ તત્ત્વજિજ્ઞાસામાંથી નહિ પણ વ્યવહારુ ઉપયોગના પ્રયોજનમાંથી જન્મેલી છે. શરૂઆતમાં એ નાટક પૂરતી મર્યાદિત હતી. એ વિષય ઉપરનો જૂનામાં જૂનો ગ્રંથ આજે મળે છે તે નાટ્યશાસ્ત્ર (ઈ. સ.ની ચોથી કે પાંચમી સદી ?) છે. એ ભરત નામની કાલ્પનિક વ્યક્તિએ રચ્યો હતો. એમાં પ્રધાનપણે નાટ્યપ્રયોગ અને નટોની તેમ જ કવિઓની તાલીમને લગતાં સૂચનો અને નિયમોનો મોટો સંગ્રહ છે. એના લેખક અથવા લેખકો ભારતીય વિચારણાની વિશિષ્ટ સૂત્રાત્મક પદ્ધતિએ વિદ્વત્તાપૂર્વક માનવઆત્માના વિવિધ ભાવોનું વર્ગીકરણ કરે છે અને એ ભાવો વ્યવહારની ભૂમિકાએથી રસની ભૂમિકાએ શી રીતે પહોંચે છે તેની ચર્ચા કરે છે. નાટ્યશાસ્ત્ર ગંભીર માનસશાસ્ત્રીય અંતર્દૃષ્ટિવાળો ગ્રંથ છે. નાટક એકી સાથે દૃષ્ટિ અને શ્રવણની ઇન્દ્રિયો દ્વારા આપણા ચિત્તને અસર કરે છે (કેટલાક ભારતીય વિચારકોને મતે એ બે જ ઇન્દ્રિયો એવી છે, જે સંકુચિત 'અહમ્'ની મર્યાદાઓને વટાવી જઈ શકે છે) અને ત્યારે તે ઊંચામાં ઊંચી કલા લેખાય છે. એમાં દૃષ્ટિ અને શ્રવણની ઇન્દ્રિયો ભેગી મળીને બીજી કોઈ પણ કલા કરતાં વધુ સહેલાઈથી અને પ્રબળપણે એવી વિશિષ્ટ સંવિત્ જગાડે છે, જે સાક્ષાત્કારાત્મક હોય છે અને જે રસ કે સ્વાદરૂપે મૂર્ત થાય છે, એમ કલ્પાયું છે.

એને રસ કહે છે. રસાનુભૂતિ વાચક કે પ્રેક્ષક દ્વારા આસ્વાદાતો રસ કે સ્વાદ છે એવી કલ્પના કરવાની વિશિષ્ટ ભારતીય રીતથી આપણને આશ્ચર્ય ન થવું જોઈએ. ભારતમાં અને બીજે, સહેજે એવું મનાય છે કે સ્વાદની અને સ્પર્શની ઇન્દ્રિયોના લગભગ કોઈ પણ જાતના બુદ્ધિગ્રાહ્ય આધાર વગરના પ્રત્યક્ષ અનુભવો સામાન્ય બુદ્ધિગ્રાહ્ય કલાનુભવ કરતાં અને કેટલાક પ્રકારના રહસ્યમય ધાર્મિક અનુભવો કરતાં વધુ અંતરંગ છે અને તેથી એ બંને કરતાં પ્રત્યક્ષ કલાનુભવ તદ્દન ભિન્ન છે.

પ્રેક્ષક જ્યારે આ રસનો આસ્વાદ લે છે ત્યારે એ તેનામાં વ્યાપી જાય છે અને તેને આનંદમુગ્ધ બનાવી દે છે. તેથી રસાનુભૂતિ એટલે આ રસનું આસ્વાદન, બીજું બધું ભૂલી જઈને એમાં જ તલ્લીન થઈ જવું. ભરતે પોતાના પ્રસિદ્ધ રસસૂત્રમાં એવું કહ્યું છે કે નાટયના નટોના અભિનય સાથે સંયોગ થતાં રસ નિષ્પન્ન થાય છે—विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः । વિભાવ, અનુભાવ અનુભાવ અને વ્યભિચારીના સંયોગથી રસની નિષ્પત્તિ થાય છે. એ સૂત્રની પછીના આચાર્યોએ જુદી જુદી રીતે વ્યાખ્યા અને વિવરણ કર્યાં અને તેમાંથી રસાનુભૂતિ વિશેના ભિન્ન ભિન્ન વાદો જન્મ્યા. તો પછી રસનું સ્વરૂપ શું છે: બીજી લાગણીઓ અને સંવિત્‌ની અવસ્થાઓ સાથે એને કેવો સંબંધ છે? અને આપણે "નિષ્પત્તિ" શબ્દનો અર્થ શો કરવાનો છે? ભરતનું આખું રસશાસ્ત્ર આવા પ્રશ્નો ઉપર અવલંબેલું છે અને એ પ્રશ્નોએ આજ સુધીના અનેક જમાનાના આલંકારિકો અને વિચારકોને વાદવિવાદની અખૂટ સામગ્રી પૂરી પાડી છે. પણ તેમણે કરેલા એ સૂત્રના ભિન્ન ભિન્ન અર્થોની ચર્ચા હાથ ધરતાં પહેલાં આપણે ભરતની પ્રયોગમૂલક માનસવિદ્યાનાં મૂળતત્ત્વોનો પરિચય કરી લઈએ.

નાટયશાસ્ત્રના મતે માનવઆત્મામાં આઠ ભિન્ન ભિન્ન ભાવો અથવા સ્થાયી ભાવો[૧] જોવામાં આવે છે: રતિ, હાસ, શોક, ક્રોધ, ઉત્સાહ, ભય, જુગુપ્સા અને વિસ્મય. આ આઠ ચિત્તવૃત્તિઓ માણસમાં જન્મથી જ રહેલી હોય છે. દરેક માણસના ચિત્તમાં એ વૃત્તિઓ સુપ્ત વાસનારૂપે કાયમ રહેલી હોય છે,

---

૧. ભાવની વ્યુત્પત્તિ ભરત (૭-૩૪૨-૩૪૬) भू ધાતુના પ્રેરક રૂપમાંથી બતાવે છે. એના બે જુદા જુદા જુદા અર્થો થઈ શકે: 'ઉત્પન્ન કરવું' અને 'વ્યાપી જવું'. પહેલા અર્થ મુજબ, કાવ્યના અર્થોને એટલે કે રસોને ઉત્પન્ન કરે છે માટે ભાવ કહેવાય છે. काव्यार्थान् भावयन्तीति भावाः । બીજા અર્થ મુજબ, એ સુગંધની પેઠે પ્રેક્ષકોના ચિત્તમાં વ્યાપી જાય છે માટે ભાવ કહેવાય છે. 'સ્થાયી'નો અર્થ કાયમી મૂળભૂત વગેરે થાય છે.

એ વાસના આ જન્મના પ્રત્યક્ષ અનુભવથી નીપજેલી હોય છે અથવા પૂર્વજન્મથી ઊતરી આવેલી હોય છે. એથી તેઓ એના ચિત્તમાં ગમે ત્યારે પ્રગટ થવાને તૈયાર બેઠેલી હોય છે. સામાન્ય જીવનમાં આ દરેક ચિત્તવૃત્તિ ત્રણ વસ્તુઓ દ્વારા અને તેમની સાથેસાથ પ્રગટ થતી હોય છે: કારણ, કાર્ય અને સહકારી. કારણરૂપે જીવનની વિવિધ પરિસ્થિતિઓ અને પ્રસંગો હોય છે, અને તેને લીધે આ ચિત્તવૃત્તિ જાગ્રત થાય છે. એને લીધે આપણાં મોં ઉપર અને શારીરિક ચેષ્ટામાં પ્રગટ થતાં એનાં બાહ્ય દેખી શકાય એવાં પરિણામો તે કાર્ય અને તેની સાથે જોવામાં આવતી સહાયક અને ક્ષણિક ચિત્તવૃત્તિઓ તે સહકારી. એ આઠ ભાવો, બેશક, શુદ્ધ સ્વરૂપે પ્રગટ થતા નથી. આપણી ચિત્તવૃત્તિઓના વિવિધ નિયમિત આવિર્ભાવો અત્યંત સંકુલ હોય છે અને દરેક સ્થાયીભાવ નિર્વેદ, ગ્લાનિ, આશંકા જેવા બીજા સહચારી ભાવો સાથે જ પ્રગટ થતો હોય છે. ભરતને મતે આવા ક્ષણિક વ્યભિચારી ભાવો છત્રીસ (તેત્રીસ ?—અનુ૦) છે. આ જ કારણાદિનો જ્યારે રંગભૂમિ ઉપર અભિનય કરવામાં આવે છે અથવા એમનું કાવ્યમાં વર્ણન કરવામાં આવે છે ત્યારે (પણ વાસ્તવિક જીવનમાં અનુભવાય ત્યારે નહિ) તેથી પ્રેક્ષકોને અમુક પ્રકારનો આનંદ આવે છે; એને ભરત રસ કહે છે. સ્થાયી ભાવો આઠ છે એટલે રસો પણ આઠ છે: શૃંગાર, હાસ્ય, કરુણ, રૌદ્ર, વીર, ભયાનક, બીભત્સ અને અદ્ભુત. પાછળના આચાર્યોએ શમ નામનો સ્થાયી ભાવ સામાન્યપણે સ્વીકારેલો છે, અને તેને મળતો રસ તે શાંત છે. જ્યારે આ કારણાદિ વ્યવહારજીવનના ભાગરૂપ નથી હોતા પણ કાવ્યમાં નિરૂપાયેલા હોય છે ત્યારે, સ્થાયી ભાવોના પેઠે, જુદે જુદે નામે ઓળખાય છે અને અનુભાવ અને વ્યભિચારી ભાવ[૨] કહેવાય છે. બેશક, પ્રેક્ષકની દૃષ્ટિએ જોતાં અનુભાવો, વ્યવહાર-જીવનમાં બને છે તેમ, ભાવની પછી નથી આવતા, પણ વિભાવોએ ઉત્પન્ન કરેલા ભાવનો પરિપોષ કરવામાં અને તેને લંબાવવામાં કારણરૂપ બને છે.

---

૨. ભરતને મતે (૭-૩૪૯) 'વિભાવ'નો અર્થ 'વિજ્ઞાન' થાય છે. એમને વિભાવ કહેવાનું કારણ એ છે કે શબ્દો, અભિનય અને ભાવનું નિરૂપણ એ બધા વિભાવોને કારણે નિશ્ચિત થાય છે. विभाव्यते (એટલે કે અભિનવને મતે, સમજાય છે.) અનુભાવોને એટલા માટે અનુભાવ કહે છે કે અભિનયનાં ત્રણ અંગો એટલે કે વાક, અંગ અને સત્ત્વ (પ્રેક્ષકોને) (અનુરૂપ ભાવનો) અનુભવ કરાવે છે. અહીં હું અભિનવગુપ્તે સ્વીકારેલા પાઠને અનુસરું છું (यदयं अनुभावयति वागङ्गसत्त्वकृतोऽभिनयः तस्मादनुभावः ।) પણ નાટ્યશાસ્ત્રના આ ભાગ ઉપરની અભિનવભારતી ટીકા મળતી નથી. અને એ ભાગના જુદા જુદા અનેક પાઠો છે.

અમે જણાવી ગયા તે પ્રમાણે, ભરતનો ગ્રંથ અને ખાસ કરીને તેનું રસસૂત્ર અનેક આચાર્યોના અભ્યાસ અને પૃથક્કરણનો વિષય બની ગયું, અને તે દરેકે ભરત મુનિના વચનની સમજણ વિશદ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો. જાણવા પ્રમાણે, એવા આચાર્યોમાં દંડી અને ભટ્ટ લોલ્લટ પ્રાચીન છે.[3] દંડી આશરે સાતમી સદીમાં અને લોલ્લટ આશરે નવમી સદીમાં થઈ ગયો. એ પોતાના મહાન અનુગામીની પેઠે કાશ્મીરી હતો. અને કાશ્મીરી શૈવ સંપ્રદાયની કોઈ શાખાનો અનુયાયી હોવાનો સંભવ છે. એ આચાર્યો એમ માનતા હતા કે રસ એટલે ક્રોધ, ભય જેવી લૌકિક ચિત્તવૃત્તિ. એ જ્યારે વિભાવાદિના ભેગા પ્રભાવથી પરિપોષની પરિસીમાએ પહોંચે ત્યારે રસ કહેવાય. ભટ્ટ લોલ્લટને મતે રસ અનુકાર્યમાં અને અનુકર્તા નટમાં બંનેમાં રહેલો હોય છે. તે કહે છે કે નટને એ ભાવો અને રસો જાણે ખરેખર પોતાના અંગત હોય એમ લાગે છે. એમ જો હોય તો નટ નાટકમાં લય વગેરે સાચવી નહીં શકે, એવા વાંધાનો જવાબ આપતાં તે કહે છે કે એથી ઊલટું અનુસંધિ અથવા અનુસંધાનને[4] લીધે નટ એ બધું સારી રીતે સાચવી શકે છે. અનુસંધિનો ધાત્વર્થ સ્મૃતિ, સંભારવું તે, અથવા તેથી

---

૩. દંડી(૭મી સદી ?)એ 'કાવ્યાદર્શ' નામે ગ્રંથ લખ્યો છે. ભટ્ટ લોલ્લટ કાશ્મીરમાં ૯મી કે ૧૦મી સદીમાં થઈ ગયો. એણે ભરતના નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપર ટીકા લખી હતી, જે આજે મળતી નથી. ક્ષેમરાજ (स्पन्दनिर्णय પૃ. ૩૪) અને અભિનવગુપ્ત (M.V.V., ૫-૭૭૮) કોઈ ભટ્ટ લોલ્લટમાંથી અવતરણ આપે છે જેણે વસુગુપ્તની स्पन्दकारिका ઉપર ટીકા લખી હતી. મને એમ લાગે છે કે આ બંને લોલ્લટો એક જ હોવા જોઈએ. જો એમ હોય તો ભટ્ટ લોલ્લટ અવંતીવર્મા (ઈ. સ. ૮૫૬-૮૩)ના અમલ દરમ્યાન થઈ ગયો હોવો જોઈએ; (વસુગુપ્ત અવંતીવર્માના અમલ દરમ્યાન હયાત હતો) અથવા તેના અનુગામી શંકરવર્માના અમલ દરમ્યાન થયો હોવો જોઈએ. આ ફેરફાર સ્વીકારીએ તો શંકુકના કાળમાં પણ ફેરફાર કરવો પડે (જુઓ પાદટીપ ૬). પછી કવિ શંકુક અને આ શંકુક એક હતા એમ કહી ન શકાય. કારણ કવિ શંકુક તો અજિતાપીડ (૯મી સદીનો પ્રારંભ)નો સમકાલીન હતો.

૪. સરખાવો 'અભિનવભારતી' ૧, પૃ. ૨૬૪ : रसभावानामपि वासनावेशवशेन नटे सम्भवादनुसन्धिबलाच्च लयाद्यनुसरणात् ; વળી સરખાવો 'ધ્વન્યાલોકલોચન', પૃ. ૧૦૯; અને આ બધા વિશે કે. એમ. વર્માનું પુસ્તક 'સેવન વર્ડ્ઝ ઈન ભરત' કલકત્તા ૧૫૮, પૃ. ૩૭, ૩૮. લોલ્લટ કરતાં ઊલટો જ મત ઉદ્ભટના અનુયાયીઓ ધરાવે છે. ઉદ્ભટ જયાપીડ (૭૭૯-૮૧૩)ના દરબારનો કાશ્મીરી કવિ અને ગ્રંથકાર હતો. તેને મતે નટમાં ખરેખર ભાવો અને રસો હોય છે એવું આપણને દેખાય છે તે ભ્રમ છે (दृष्टस्तु तत्प्रत्ययो नटे भ्रमः। અભિનવભારતી ૧, પૃ. ૨૬૪).

પણ કંઈક વિશેષ એટલે કે ભાન, જાણ, વિચાર વગેરે[5] પણ થાય છે. અને મેં એનો અત્યાર પૂરતો અનુવાદ 'સાક્ષાત્કાર'[6] એવો કર્યો છે. એ એક એવી શક્તિ છે જેને લીધે નટ, તે સમય પૂરતો, અનુકાર્ય વ્યક્તિ (દા.ત., રામ) "બની જાય છે," પોતે રામ છે એવું તેને લાગે છે, અને તેમ છતાં વળી એ જ શક્તિને લીધે પોતાના નટપણાનું પણ તેને વિસ્મરણ થતું નથી. પ્રેક્ષકો શી રીતે રસાસ્વાદ કરે છે એ પ્રશ્નની ચર્ચા ભટ્ટ લોલ્લટના સિદ્ધાંતમાં કરેલી નથી, એમ લાગે છે.

૩. શંકુક

લોલ્લટ પછી થયેલો કાશ્મીરનો શંકુક આ મતથી જુદો પડે છે.[7] એને મતે, "પ્રાચીનો" કહે છે તેમ, રસ એ પરિપુષ્ટ સ્થાયી નથી, અનુકૃત સ્થાયી છે, સ્થાયીનું અનુકરણ છે. લૌકિક જીવનમાં, કોઈ માણસનો સ્થાયી ભાવ, તેને ઉત્પન્ન કરનાર કારણો એટલે કે વિભાવો, તે ભાવનાં નજરે દેખી શકાય એવાં પરિણામો એટલે કે અનુભાવો, અને તેના સહચારી ભાવો એટલે કે વ્યભિચારી ભાવોથી પ્રગટ થાય છે. નટે કરેલું પાત્રોનું અને તેમના અનુભવોનું સફળ અનુકરણ, બેશક, કૃત્રિમ અને મિથ્યા હોય છે, પણ પ્રેક્ષકોને એ તેવું લાગતું નથી, અને તેઓ નટો અને પાત્રો વચ્ચેના ભેદને ભૂલી જાય છે અને અનુમાન દ્વારા પાત્રોના પોતાના સ્થાયી ભાવનો અનુભવ કરે છે. આ પ્રતીતિ, ખરું જોતાં તો એક વિશેષ પ્રકારનું અનુમાન જ છે અને શંકુકને મતે બીજી પ્રતીતિઓ કરતાં ભિન્ન છે. શંકુકના મતનો સંકેત કરતાં, આ સંબંધમાં

---

૫. સરખાવો અભિનવભારતી ૧, પૃ. ૪૩, જ્યાં निरनुसंधि નો અર્થ અનિયંત્રિત, અવિચારી એવો થાય છે.

૬. કેટલાક ટીકાકારોને મતે अनुसंधान નો અર્થ પ્રત્યક્ષીકરણ અથવા એવો કંઈક થાય છે: સરખાવો, પ્રભાકર, 'રસપ્રદીપ', બનારસ, ૧૯૨૫, પૃ. ૨૩. अनुसंधानं च कविविवक्षितार्थस्य वासनापाटववशात्साक्षादिव करणम् ।

૭. શંકુક ભટ્ટ લોલ્લટ પછી કાશ્મીરમાં જ થયો હતો. કલ્હણને મતે (राजतरंगिणी ૪-૭૦૫) અજિતાપીડ (આશરે ઈ. સ. ૮૩૦)ના રાજ્ય દરમ્યાન થઈ ગયેલો 'ભુવનાભ્યુદય' કાવ્યનો લેખક કવિ શંકુક અને આ શંકુક એક જ હતા કે કેમ, એ વિશે શંકા છે. આ દાખલામાં, એનો પુરોગામી ભટ્ટ લોલ્લટ અને स्पन्दकारिका ના એ જ નામનો ટીકાકાર બંને એક જ છે એમ કહી શકાય એમ નથી, એટલે એનો કાળ ૮મી સદીના અંત અને ૯મી સદીના પ્રારંભનો માનવો જોઈએ. સરખાવો, પહેલાં આવી ગયેલી પાદટીપ ૩. શંકુકે ભરત ઉપર એક ટીકા લખી હતી, જે આજે મળતી નથી અને જેમાંથી અભિનવગુપ્ત વારે વારે હવાલા આપે છે. શંકુક વિશે દેના 'સ્ટડીઝ ઇન ધ હિસ્ટરી ઑવ સંસ્કૃત પોયેટિક્સ', પૃ. ૩૮; પાંડેના 'અભિનવગુપ્ત', પૃ. ૧૨૮ ઉપર જોવું.

હેમચંદ્ર કહે છે કે કોઈ ચિત્રકારે કરેલું ઘોડાનું અનુકરણ જોનારને સત્ય પણ લાગતું નથી કે મિથ્યા પણ લાગતું નથી અને સત્યમિથ્યાનો ખ્યાલ ઉદ્ભવે તે પહેલાં જ અનુભવાતી તે આકૃતિ છે. એટલે સુધી તો ઠીક છે. પણ અભિનવગુપ્તને મતે શંકુકના મતની નબળી કડી એ છે કે તે એવું માની લે છે કે રસાનુભૂતિ અથવા રસ એટલે અનુકૃત સ્થાયી. પોતાના ગુરુ, 'કાવ્યકૌતુક' નામના કાવ્યશાસ્ત્ર ઉપરના એક મહત્ત્વના પણ આજે અપ્રાપ્ય ગ્રંથના કર્તા ભટ્ટ તૌતની પેઠે અભિનવગુપ્તે પણ આ અનુકૃતિવાદનું ખંડન કર્યું છે. તેઓ ખૂબ મહેનત લઈને સૂક્ષ્મ દલીલોથી સમજાવે છે કે અનુકરણ (જેમ કે વિદુષક કોઈ રાજકુમારનું અનુકરણ કરે તો તેના)થી તો હાસ્ય અને ઠઠ્ઠા નિષ્પન્ન થાય, એને ને રસાનુભૂતિને કશો સંબંધ નથી. વળી, કેટલીક કલાઓ દા. ત., નૃત્ય, પણ સ્પષ્ટ રીતે આ અનુકરણવાદને ખોટો પાડે છે, કારણ, એ કલાઓ લૌકિક જીવનમાંની કોઈ વસ્તુનું અનુકરણ કરતી હોતી નથી.

૪. ભટ્ટ નાયક

રસસિદ્ધાંતના ઇતિહાસમાં જેનું ખૂબ મહત્ત્વનું સ્થાન છે એવો ત્રીજો વિચારક ભટ્ટ નાયક છે. એ દશમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં કાશ્મીરમાં થઈ ગયો. એણે 'સહૃદય-દર્પણ' નામે આજે અપ્રાપ્ય ગ્રંથ લખેલો છે.[૮] તે સૌ પ્રથમ ભરતે વાપરેલા 'निष्पत्ति' શબ્દની ચર્ચા કરે છે. એ શબ્દનો શો અર્થ કરવો એ તેનો પહેલો પ્રશ્ન છે. પ્રતીતિ, ઉત્પત્તિ અને અભિવ્યક્તિ એ તો રોજના જીવનની બાબતો

---

૮. ભટ્ટ નાયક 'ધ્વન્યાલોક'કાર આનંદવર્ધન(જે અવંતીવર્મા (૮૫૬-૮૮૩)નો સમકાલીન હતો તે)નું ખંડન કરતો હોઈને તેના પછી કાશ્મીરમાં થઈ ગયો. ભટ્ટ નાયકનો સમય આશરે ઈ. સ. ૯૦૦નો માનવો જોઈએ. સંભવ છે કે શંકરવર્મા (૮૮૩-૯૦૨)ના અમલ દરમ્યાન થઈ ગયેલા અને કલ્હણે જેનો ઉલ્લેખ કરેલો છે (राजतरंगिणी ૫-૧૫૯) તે બ્રાહ્મણ નાયકને અને એને એક માનવામાં કશી ભૂલ નથી. 'ઈશ્વરપ્રત્યભિજ્ઞાવિવૃતિવિમર્શિની' ખંડ ૩, પૃ. ૯૬ ઉપર અભિનવગુપ્ત શૈવ પ્રભાવવાળો એક શ્લોક ટાંકે છે અને તે ભટ્ટ નાયકનો છે એમ કહે છે, અને તેને 'મીમાંસકાગ્રણી' તરીકે ઓળખાવે છે (અભિનવગુપ્તે અન્યત્ર કુમારિલને પણ 'મીમાંસકપ્રવર' કહેલો છે.) ભટ્ટ નાયકનો (કોઈ સ્તોત્રમાંથી લીધેલો) બીજો એક શ્લોક ક્ષેમરાજે (स्पंदनिर्णय પૃ. ૧૮) ટાંકેલો છે. મારું વલણ આ બે ભટ્ટ નાયકો એક જ છે એમ માનવા તરફ છે. ભટ્ટ નાયકનો કાવ્યશાસ્ત્રને લગતો ગ્રંથ 'હૃદયદર્પણ' (અથવા સહૃદયદર્પણ) હજી સુધી પ્રગટ થયો નથી. એના મંગલાચરણના શ્લોકમાં શિવની સ્તુતિ છે અને તે 'અભિનવભારતી' ખંડ ૧, પૃ. ૫ ઉપર સચવાયેલો છે. ભટ્ટ નાયકના કાવ્યશાસ્ત્રને લગતા ગ્રંથના ખંડિત અંશો શ્રી ટી. આર. ચિંતામણિએ 'જર્નલ ઑવ ઓરિયેન્ટલ રિસર્ચ મદ્રાસ' ખંડ ૧, પૃ. ૨૬૮-૨૭૬માં ભેગા કરેલા છે. ભટ્ટ નાયકના

છે. તેમને કલાનુભૂતિ કે રસ સાથે કશો સંબંધ નથી. એટલે ભરતે 'નિષ્પત્તિ' શબ્દ જે રીતે વાપર્યો છે તે જોતાં, 'નિષ્પત્તિ'નો ખરો અર્થ પ્રતીતિ કે ઉત્પત્તિ કે અભિવ્યકિત ન હોઈ શકે. રંગભૂમિ ઉપરનો પ્રયોગ (નટનો અભિનય) અથવા કાવ્ય (કવિના શબ્દો) કંઈ રસની પ્રતીતિ કરાવતા નથી, તેને ઉત્પન્ન કરતા નથી કે તેને અભિવ્યક્ત કરતા નથી. લૌકિક અર્થ અને કાવ્યગત અર્થ વચ્ચેનો સંબંધ આમાંના એકે વસ્તુમાં જોવા મળતો નથી, બલકે, લૌકિક જીવનની આ ત્રણ બાબતોથી ભિન્ન એવી એક બીજી જ વસ્તુમાં એટલે કે 'ભાવના'માં એ તો જોવા મળે છે. અભિનવગુપ્ત 'સહૃદયદર્પણ'માંની વાત શબ્દાંતરે રજૂ કરતાં કહે છે તેમ, એ 'ભાવના' અભિધાથી જુદી જ શબ્દશક્તિ છે અને તે કેવળ કાવ્ય અને નાટકમાં જ વ્યાપારમાં આવે છે. ભટ્ટ નાયકના કહેવા પ્રમાણે, એ શક્તિનું વિશિષ્ટ કાર્ય "ચિત્તનાં મોહાદિવિઘ્નનું નિવારણ કરવાનું[૯] અને વિભાવાદિના સાધારણીકરણનું છે. આ રીતે ભાવિત થયેલો રસ પ્રત્યક્ષ અનુભવ અને સ્મૃતિથી ભિન્ન એવા ભોગ નામના વ્યાપાર વડે ભોગવાય છે." ભટ્ટ નાયકના સિદ્ધાંતનું હાર્દ આ સાધારણીકરણની કલ્પનામાં રહેલું છે, અને ભારતીય રસશાસ્ત્રનું એ એક મુખ્ય પ્રદાન છે. કલા દ્વારા અનુભવાતો સ્થાયી ભાવ—રતિ, ક્રોધ, દુઃખ ગમે તે સ્વરૂપનો હોય—વ્યવહારજીવનનો ભાગ બની શકતો નથી, પણ તદ્દન બિનઅંગત ભાવે જોવાય અને જિવાય છે. કાવ્યનાટકમાં થતી રજૂઆત ભાવકના વ્યવહારજીવન સાથે લગારે સંબંધ ધરાવતી નથી હોતી, તેમ જ એ બનાવોને કાવ્યનાટકના નાયકના અથવા નટના જીવન સાથે પણ સંબંધ નથી હોતો, એટલે તે બધા કેવળ સાધારણીકૃત અથવા સાધારણ ભાવે પ્રતીત થાય છે, તે વ્યકિતસંબદ્ધ નથી હોતા.

કાવ્યસિદ્ધાંત વિશે અને ધ્વનિના ખંડન વિશે શ્રી ચિંતામણિનો 'જર્નલ ઑવ ઓરિએન્ટલ રિસર્ચ' ... 'યુનિવર્સિટી' ખંડ ૧૭, ભાગ ૨, પૃ. ૨૬૭-૨૭૬. ઉપરનો મત થોડા ફેરફાર સાથે 'ધ્વન્યાલોક લોચન'માં પૃ. ૧૮૦ એન તે પછીનાં પાનાંમાં આપેલો છે. ભટ્ટ નાયક વિશે સામાન્ય ચર્ચા માટે શંકરન્ પૃ. ૮૬-૮૮, ૧૦૨-૪; કાણે 'સાહિત્યદર્પણ ઑવ વિશ્વનાથ' (પરિચ્છેદ ૧, ૨, અર્થાલંકારો) અને 'હિસ્ટરી ઑવ સંસ્કૃત પોયેટિક્સ', મુંબઈ, ૧૯૫૧; અને પાંડે 'અભિનવગુપ્ત-ઍન હિસ્ટોરિકલ ઍન્ડ ફિલોસોફિકલ સ્ટડી' ચૌખમ્બા, બનારસ ૧૯૫૦, પૃ. ૧૨૮-૩૦ જોવાં.

૯. રસાનુભવ વખતે ભાવકનું ચિત્ત બધા સાંસારિક ભાવોથી મુક્ત થઈ ગયેલું હોય છે. તેને નાટકની પ્રતીતિ સ્વગત અથવા પરગત ભાવે થતી નથી. તેનું પરિમિત પ્રમાતૃત્વ તે વખતે લોપ પામ્યું હોય છે, અને તે ક્ષણ પૂરતું માયાનું આવરણ હઠી ગયું હોય છે. મોહ એ તમોગુણના વિશિષ્ટ પરિણામરૂપ વિશિષ્ટ ચિત્તાવસ્થા હોય છે.

નાટકનો પ્રયોગ અથવા કાવ્યનો પાઠ ભાવકને તે ક્ષણ પૂરતો તેના લૌકિક જીવનમાં મોહાદિના આવરણરૂપે તેના ચિત્તને મર્યાદિત અને મ્લાન બનાવી દેતા તેના પરિમિત અહંથી અને તેના વ્યાવહારિક સ્વાર્થથી પર લઈ જાય છે. લૌકિક જીવનમાં જે બનાવો અંગત સંબંધને કારણે ઘૃણા કે દુઃખ જગાડે છે તે જ્યારે નાટકમાં કે કાવ્યમાં નિરૂપાય છે એટલે કે જ્યારે કલા દ્વારા તેમનું નિરૂપણ થાય છે અર્થાત્, જ્યારે તેઓનું સાધારણીકરણ થાય છે અને તે રીતે તેમનું ભાવન થાય છે. ત્યારે રસાનુભવકરાવે છે.૧૦ ભટ્ટ નાયકને મતે દુઃખ એક પ્રકારના આનંદમાં પરિવર્તન પામે છે, એનો પુરાવો એ છે કે નાટકમાં નિરૂપાતા સ્વયં દુઃખમય બનાવો અને દૃશ્યોથી આપણે વિમુખ થઈ જતા નથી, બલકે આપણે તેમને માણીએ છીએ. ભાવનાવ્યાપારથી ભાવિત થયેલો રસ એ બુદ્ધિગત નથી, એ કોઈ ઇન્દ્રિયાનુભૂતિ પણ નથી, પણ ભોગ છે. એ ભોગ ચિત્તના લય કે પોતાની જ

૧૦. સાધારણ્ય એ રસાનુભવની મુખ્ય વિશેષતા છે. વિભાવાદિ જે ઘટનાઓ કે હકીકતોના બનેલા હોય છે, તેને કોઈ ચોક્કસ વ્યક્તિ સાથે કોઈ પણ પ્રકારનો સંબંધ હોતો નથી, તેમ બીજાં કશાં વળગણ પણ હોતાં નથી. મમ્મટ કહે છે તેમ જે વસ્તુ રજૂ કરવામાં આવતી હોય છે, તેને વિશે આપણા મનમાં એવો ભાવ નથી થતો કે 'આ મારું જ છે' અથવા 'આ મારું નથી', 'આ તટસ્થનું જ છે' અથવા 'આ તટસ્થનું નથી'; 'આ દુશ્મનનું જ છે' અથવા 'આ દુશ્મનનું નથી'. એટલે સાધારણ્યનો અર્થ, રજૂ થતા વિભાવાદિ સાથે એવું તાદાત્મ્ય જેમાં કંઈ જ સ્વાર્થ ન હોય, અને એ દૃષ્ટિએ જોતાં જેને સંકુચિત અહમ્ સાથે કંઈ સંબંધ ન હોય, અર્થાત્ જે બિનઅંગત હોય. આવાં સાધારણ્યને લીધે જ વિભાવાદિ લૌકિક કારણ કાર્યો વગેરેથી જુદા પડે છે. સામાન્ય જીવનમાં જે રતિ, શોક કે ક્રોધની લાગણી થાય છે તે જ કાવ્યાનુભવ વખતે તદ્દન જુદા સ્વરૂપે પ્રગટ થાય છે. જીવનમાં પ્રેમપ્રસંગનું દર્શન, જોનારમાં તેમાંનાં પાત્રો સાથેના સંબંધની નિકટતા પ્રમાણે ક્રોધ, ઈર્ષ્યા, જુગુપ્સા, વગેરે ભાવો જગાડે છે. જો તે એ પ્રસંગમાં સંડોવાયેલાં પાત્રો પ્રત્યે અને તેમનાં વર્તન પ્રત્યે તદ્દન ઉદાસીન હોય તો તે તટસ્થ રહે છે. એ પણ રસાનુભવથી તદ્દન સામા છેડાની વાત થઈ. કારણ, રસાનુભવમાં તો રજૂ થતા વસ્તુમાં ભાવકનો અનુપ્રવેશ થતો હોય છે. એ જ દૃશ્ય રંગભૂમિ ઉપર રજૂ કરવામાં આવે ત્યારે તે બધી જાતના વિશેષ સંબંધોથી મુક્ત હોય છે. અને તેમાં ક્રોધ, જુગુપ્સા વગેરે બાહ્ય વિઘ્નો પણ હોતાં નથી. વળી, ભાવકને સામાન્ય જીવનમાં હોય છે તેમ કોઈ વ્યવહારુ પ્રયોજનો હોતાં નથી, કંઈ મેળવવાનું કે ત્યાગવાનું પણ હોતું નથી. તે કેવળ રસાનુભવમાં જ તલ્લીન થઈ ગયો હોય છે. બીજા કશાનું તેને ભાન હોતું નથી. કાવ્યવાણીથી સધાતું સાધારણ્ય તેના પરિમિત પ્રમાતૃત્વને ભેદે છે. અને એમ તેની સાથે સંકળાયેલાં અંગત હિતો, અપેક્ષાઓ, પ્રયોજનો વગેરેને પણ દૂર કરે છે.

સંવિત્‌માં વિશ્રાંતિરૂપ[૧૧] હોય છે, અને એ પ્રકાશ અને આનંદમય હોય છે. એ પરબ્રહ્માસ્વાદ જેવો હોય છે. આ છેલ્લો વિચાર ખૂબ ચિત્તાકર્ષક છે અને પહેલી જ નજરે મુગ્ધાં એનો ભારતના અમુક ધાર્મિક સંપ્રદાયો સાથેનો સંબંધ સ્પષ્ટપણે દર્શાવે છે, જેની ભટ્ટ નાયક ઉપર, ભલે ને પરોક્ષ પણ, અસર પડેલી હોવી જોઇએ. ભટ્ટ નાયક કરતાં ચાર સદી પહેલાં ભર્તૃહરિએ કહ્યું હતું કે બ્રહ્મ એટલે અહંતા મમતાની ગ્રંથિઓને અતિક્રમી જવું તે.[૧૨] એટલું જ બસ નથી. વાસ્તવિક પદાર્થો પલટાઇ જવાનો આ જ ખ્યાલ (ભટ્ટ નાયકને મતે રસાનુભૂતિની ક્ષણે સંસારના પદાર્થો કેમ જાણે નવે જ રૂપે પ્રગટ થાય છે) કેટલાક બૌદ્ધ સંપ્રદાયોમાં કલાનુભવને બદલે રહસ્યાનુભવને લાગુ પાડેલો જોવામાં આવે છે. ધાર્મિક અનુભવમાં વાસ્તવિક જગતને દબાવી દેવામાં નથી આવતું પણ તેને બીજે રૂપે જોવામાં આવે છે. (બૌદ્ધ વસુબંધુ કહે છે કે) "પદાર્થો અવાસ્તવિક છે એ સત્ય હોય, અજ્ઞાનીઓએ કલ્પેલા સ્વલક્ષણરૂપ ધર્મો તેમનામાં હોય, તોયે બુદ્ધો પદાર્થોને જે અનિર્વચનીય રૂપે જુએ છે, તે રૂપે તો તેમનું અસ્તિત્વ છે જ, એની ના પાડી શકાય એમ નથી." (विंशतिका, ૧૦) પદાર્થોના ધર્મો તો અનંત છે અને જોનારની ભિન્ન ભિન્ન ચિત્તાવસ્થાઓ અનુસાર તે જુદે જુદે રૂપે પ્રગટ થતા રહે છે. આ અર્થમાં વાસ્તવિકતા એટલે પરાવૃત્તિ પણ હોઇ શકે, જેમાં અચાનક નવા અર્થઘટનને પરિણામે તે નવા રૂપે પ્રગટ થાય. દુઃખમય અને અશાંતિમય સંસાર યોગીને ઘટનાપ્રવાહરૂપી નિર્વાણરૂપ ભાસે છે. આ જ કલ્પનાની અભિનવગુપ્ત ટીકા કરે છે અને એને આગળ વિકસાવે પણ છે તે આપણે હવે પછી જોઇશું. દુઃખનું અંતિમ રૂપાંતર કેમ

---

૧૧. 'વિશ્રાંતિ'નો અર્થ કશાકમાં ડૂબી જવું, લીન થઈ જવું એવો થાય છે. એ વખતે જ્ઞાનના બીજા બધા વિષયો ગળી ગયા હોય છે (विगलितवेद्यान्तरता). ચિત્તમાં બીજી કોઈ વૃત્તિ કે ઇચ્છા જાગીને વિઘ્ન પેદા કરતી નથી. રસાનુભવની ભાષામાં, વસ્તુતઃમાં વિશ્રાંતિનો અર્થ કલાકૃતિના ભાવનમાં લીન થઈ જવું અને તેના આનંદમાં મગ્ન થઈ જવું એવો પણ થાય છે. શૈવ મતમાં 'વિશ્રાંતિ' એટલે સર્વ કંઈનું 'હું'માં વિરમી જવું. જે કંઈ છે તે બધું જ ચિત્તમાં વિશ્રામ કરીને રહેલું હોય છે, પણ ચિત્ત પોતા સિવાય બીજા કશામાં વિશ્રામ પામતું નથી. તે પોતામાં જ વિશ્રાંતિ પામે છે. એટલે ચિત્તની વિશ્રાંતિ એટલે પરિમિત 'હું'ની પરિપૂર્ણ શુદ્ધ ચિત્તમાં વિશ્રાંતિ. નિવૃત્તિ, લય, સમાપત્તિ વગેરેનો પણ એ જ અર્થ છે. આ શબ્દો કાશ્મીરી શૈવ સંપ્રદાયના ગ્રંથોમાં વારે વારે આવે છે. ચિત્ત બધાને પ્રગટ કરે છે અને પ્રકાશિત કરે છે. બધી વસ્તુઓ પ્રગટ થાય છે એ જ ચિત્તના અસ્તિત્વનો પુરાવો છે; અને એ અર્થમાં ચિત્ત પ્રકાશરૂપ છે.

૧૨. 'વાક્યપદીય' ૧-૫ (ટીકા) ममाहं इति अहंकारग्रथिसमतिक्रममात्रं ब्रह्मणः प्राप्ति

જાણે રસાનુભવમાં પહેલેથી અપેક્ષિત હોય છે અને તેનો પૂર્વાભાસ પણ મળી રહે છે, (યોગાનુભવની પેઠે એ પણ વાસ્તવિકતાનું રૂપાંતર કરી નાખે છે; ભાષાને જ એવી પલટી નાખે છે કે તે જાણે જાદુથી ન હોય એમ એક નવો જ અર્થ પ્રગટ કરે છે, જે લૌકિક અર્થની સાથોસાથ રહેતો હોય છે), પણ આપણે ભૂલવું ન જોઈએ કે યોગાનુભવ તદ્દન પૂર્ણતાની સ્થિતિ છે, જેમાં 'અહંતા' અને 'મમતા'ની બધી ગ્રંથિઓ પૂરેપૂરી છૂટી ગઈ હોય છે, જ્યારે રસાનુભવમાં એ ગ્રંથિમોચનની ક્રિયાની હજી શરૂઆત જ થઈ હોય છે. એમાં સંસારનો દુઃખનો બોજો પૂરેપૂરો ટળી ગયો નથી હોતો, તે હજી કાયમ હોય છે અને ગમે તે ક્ષણે પૂરા વેગથી પ્રગટ થવા ટાંપી રહ્યો હોય છે. કવિની પૂર્ણતા કંઈ યોગીની પૂર્ણતા નથી. આનંદવર્ધન કહે છે, "રસોને આસ્વાદવામાં પ્રવૃત્ત એવી કવિની જે દૃષ્ટિ અને પ્રમાણસિદ્ધ અર્થોને પ્રગટ કરનાર વિદ્વાનની દૃષ્ટિ—એ બંને દ્વારા આ વિશ્વને જોઈ જોઈને અમે થાકી ગયા, પણ તમારી ભક્તિના જેવું સુખ, હે શેષશાયી ભગવાન, અમને ન મળ્યું." રસાનુભૂતિમાં એક પ્રકારની ગૂઢ અસ્વસ્થતા રહેલી છે. અભિનવગુપ્તે ઉતારેલા એક શ્લોકમાં કાલિદાસ કહે છે: "કોઈ રમ્ય દૃશ્ય જોઈને કે મધુર શબ્દો સાંભળીને સુખી માણસ પણ અસ્વસ્થ બની જાય છે. જરૂર, તે વાસનારૂપે રહેલી બીજા જન્મની મૈત્રીને અજાણપણે સ્મરતો હોય છે." કાલિદાસે અહીં જે અસ્વસ્થતાનો ઉલ્લેખ કર્યો છે તે, અભિનવગુપ્ત કહે છે કે, અવસ્તુવાસના છે. આધ્યાત્મિક દૃષ્ટિએ કહીએ તો એ એવી વાસના છે જે ચિત્તને પોતાની મૂળગત પૂર્ણતાનો ઇન્કાર કરવા અને સ્થલકાલમાં વેરવિખેર થઈ જવા પ્રેરે છે.

ધર્માનુભવ અને રસાનુભવ એક જ મૂળમાંથી પ્રગટે છે. ૧૧મી સદીના આલંકારિક મહિમ ભટ્ટે ઉતારેલા, ઘણે ભાગે તો ભટ્ટ નાયકના જ લખેલા, બે શ્લોકોનો આ જ ભાવાર્થ છે: "નાટકના પાઠથી અને ધ્રુવાગાનથી રસને સંપૂર્ણતા પ્રાપ્ત થાય છે અને તેના આસ્વાદમાં એકાગ્ર થયેલો ભાવક અંતર્મુખ થતાં તે પ્રયોગકાળ પૂરતો આનંદ પામે છે. આમ, પોતાની અંદર જ લીન થઈ ગયેલો તે બીજું બધું ભૂલી જાય છે, અને જેનાથી યોગીઓ તૃપ્તિ અનુભવે છે તે આહ્લાદના સારરૂપ આનંદ તેનામાં ઝરવા માંડે છે." ૧૩

---

૧૩. पाठ्यादथ ध्रुवागानात्ततः संपूरिते रसे।
तदास्वादभरैकाग्रो हृष्यत्यन्तर्मुखः क्षणम्॥
ततो निर्विषयस्यास्य स्वरूपावस्थितौ निजः।
व्यज्यते ह्लादनिःष्यन्दो येन तृप्यन्ति योगिनः॥

ભટ્ટ નાયકે ચર્ચેલો બીજો પ્રશ્ન કાવ્યના પ્રયોજન તરીકે ઉપદેશના સ્થાનને લગતો છે. કાવ્યે આનંદપૂર્વક ઉપદેશ આપવાનો છે, એવા પ્રચલિત મતની વિરુદ્ધ જઈને તે કહે છે કે ઉપદેશ તદ્દન ગૌણ છે અને કૃતિનું મૂળગત મૂલ્ય જ મહત્ત્વનું હોય છે. અભિનવગુપ્તે આ બે દૃષ્ટિઓનો સમન્વય સાધ્યો છે; તે ટૂંકમાં કહે છે કે રસાનુભૂતિ આપણી પ્રતિભાને વિકસાવે છે એટલે એ રીતે ઉપદેશ પણ આપે છે.

૫. આનંદવર્ધન

દશમી સદીના અંત સુધીમાં ભારતીય રસશાસ્ત્રે જે વિકાસ સાધ્યો હતો તેની ભારતના એક મોટામાં મોટા વિચારક અભિનવગુપ્તે આપણને આપ્યા મુજબની આ રૂપરેખા છે. પોતાના પુરોગામીઓની પેઠે એ પણ કાશ્મીરનો હતો. એણે પહેલાં થઈ ગયેલા તત્ત્વવિચારકોના વેરવિખેર વિચારોનો સમર્થ સમન્વય સાધ્યો અને તેમાં તત્ત્વવિચાર, ધર્માનુભવ અને રસવિચારનો સમાવેશ કર્યો. પણ એના તરફ વળવા પહેલાં આપણે સમયની દૃષ્ટિએ પાછા વળી કાશ્મીરના રાજા અવંતીવર્મા (ઈ. સ. ૮૫૫–૮૩)ના કાળમાં જવું પડશે. એ રાજાના દરબારમાં આનંદવર્ધન નામે એક મોટો આલંકારિક અને તત્ત્વવિચારક હતો. એના યોગ્ય રીતે જ ખ્યાતિ પામેલા ગ્રંથ 'ધ્વન્યાલોક' (જેના ઉપર દોઢ સદી પછી અભિનવગુપ્તે ટીકા લખી હતી તે)માં આનંદવર્ધન કેટલાક એવા નિર્ણયો ઉપર પહોંચ્યો હતો જેને વિરલ અપવાદો સાથે પછીના બધા જ ભારતીય આલંકારિકોએ સ્વીકારી લીધા હતા. તેની વિચારણાનો આરંભ વ્યવહારની અને કાવ્યની ભાષા વચ્ચેના ભેદથી થાય છે. ભારતમાં ભાષાને લગતો તત્ત્વવિચાર ખૂબ પ્રાચીન કાળથી ચાલતો આવેલો છે, અને જુદા જુદા યુગોમાં એના પ્રશ્નોની છણાવટ ભિન્ન ભિન્ન અને ખૂબ જુદા વિચારો ધરાવતા સંપ્રદાયોએ કરેલી છે. તેમ છતાં, ભારતના બૌદ્ધ અને હિંદુ બંને વિચારકો એક બાબતમાં સારી એવી એકમતિ ધરાવે છે કે સામાન્ય વ્યવહારની ભાષા એ સાધનરૂપ છે અને ક્ષણિક છે. ભાષા મૂળભૂત રીતે વ્યવહારુ ઉપયોગ માટે વપરાય છે. આપણે જે શબ્દો વાપરીએ છીએ તે અમુક પ્રયોજન સિદ્ધ કરે છે તેટલા પૂરતું જ તેનું અસ્તિત્વ છે, અને તેનો ઉપયોગ થઈ રહ્યા પછી તેનું અસ્તિત્વ રહેતું નથી. બૌદ્ધો માને છે કે શબ્દો પદાર્થોની જીવંત વાસ્તવિકતાને પકડી શકતા નથી; તેઓ સામાન્ય સાથે કામ પાડે છે, જે, ખરું જોતાં, વસ્તુઓનું એક અસ્પષ્ટ પ્રતિરૂપ છે, અને તે પદાર્થને યથાયોગ્ય રીતે દર્શાવી શકતું નથી, અને જે અંતે તો અવાસ્તવિક છે. તો પછી ભાષા કાવ્યમાં જે નવું પરિમાણ

અને નવી પ્રકૃતિ ધારણ કરે છે તે શું છે? અને એના મૂળમાં શું રહેલું છે? આઠમી સદીમાં થઈ ગયેલા બીજા એક કાશ્મીરી આલંકારિક ઉદ્‌ભટને મતે, કાવ્યભાષાનું સારભૂત તત્ત્વ શબ્દોની ગૌણી અથવા લક્ષણા વૃત્તિમાં રહેલું છે.[૧૪] તેણે એમ માન્યું હશે કે કાવ્યની ભાષા, ખુદ વ્યવહારુ ઉપયોગિતાને ભોગે, પ્રાસ, અલંકાર, વ્યુત્ક્રમ વગેરે પ્રક્રિયાઓથી પોતાને સમૃદ્ધ બનાવે છે : આ બધી પ્રક્રિયાઓ કેવળ વ્યવહારોપયોગી ભાષામાં નકામી, પણ કાવ્ય માટે આવશ્યક મનાય છે. આ બધા અલંકારોનું સૌથી મહત્ત્વનું જો કોઈ તત્ત્વ હોય, જે વ્યવહાર માટેના સીધા વાણીપ્રયોગથી જુદું પડતું હોય, તો તે બેશક, શબ્દોની ગૌણી વૃત્તિ છે. તો પછી વ્યવહારભાષાથી ભિન્ન રીતે એને જ કાવ્યભાષાનું જીવાતુભૂત તત્ત્વ ગણવું જોઈએ. પણ આનંદવર્ધન આથી જુદો મત ધરાવે છે. ગૌણી વૃત્તિ એટલે કાવ્ય એમ હમેશાં જ કહી ન શકાય. ખરું જોતાં તો, બધી જ ભાષા લાક્ષણિક જ હોય છે. તો પછી કાવ્યના મૂળમાં કોઈ બીજો જ અર્થ રહેલો હોવો જોઈએ, જે શબ્દમાંથી પ્રાપ્ત થતો હોય અને મુખ્યાર્થ અને લક્ષ્યાર્થથી તદ્દન ભિન્ન હોય. "પ્રતીયમાન અર્થ વાચ્યાર્થથી જુદો જ છે. મહાકવિઓની વાણીમાં એ સ્ત્રીઓના તે તે પ્રસિદ્ધ અવયવોથી ભિન્ન એવા લાવણ્યની પેઠે પ્રકાશે છે." ('ધ્વન્યાલોક' ૧–૪) આ નવો અર્થ—કાવ્યમય અર્થ—એ વાચ્યાર્થ નથી, પણ એને વાચ્યાર્થ વગર ચાલતું નથી, એ કેમ જાણે વાચ્યાર્થ પર આધારિત હોય છે. આનંદવર્ધન કહે છે : "એ અર્થ ફક્ત વ્યાકરણ કોશાદિના જ્ઞાનથી સમજી શકાતો નથી, પણ કાવ્યતત્ત્વજ્ઞો જ એને સમજી શકે છે. એ અર્થ અને એને વ્યક્ત કરવાને સમર્થ એવો કોઈ વિરલ શબ્દ—એ બેનો જ મહાકવિ બનવાની ઇચ્છા રાખનારે બરાબર અભ્યાસ કરવો જોઈએ. જેમ કોઈ (અંધારામાં) જોવાની ઇચ્છાવાળો માણસ દીવો સળગાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે, કારણ કે જોવાનો એ ઉપાય છે, તેમ પ્રતીયમાન અર્થનો ઉપાય હોવાથી કવિએ વાચ્યાર્થને વિશે પ્રયત્નવાન બનવું પડે છે. જેમ પદના અર્થ દ્વારા જ વાક્યાર્થને પામી શકાય છે, તેમ પ્રતીયમાન અર્થની પ્રાપ્તિ વાચ્યાર્થ મારફતે જ થઈ શકે છે. જો કે શબ્દાર્થ પોતાના સામર્થ્યથી જ વાક્યાર્થનો બોધ કરાવે છે, અને તે પ્રયોજન સધાતાં પોતે પ્રતીત થતો નથી, તેમ વાચ્યાર્થવિમુખ સહૃદયોની તત્ત્વાર્થદર્શી બુદ્ધિમાં પ્રતીયમાન અર્થ એકદમ ઝબકી ઊઠે છે. ટૂંકમાં, જે કાવ્યમાં વાચ્ય શબ્દ અને અર્થ ગૌણ બની જતા હોય તેને રસિકો 'ધ્વનિ' કહે છે." ('ધ્વન્યાલોક',

---

૧૪. એ બધા માટે રાન્યેરો ગોલીનું 'ઉદ્‌ભટઝ કૉમેન્ટરી ઑન ધ કાવ્યાલંકાર ઑવ્ ભામહ' રોમ, ૧૯૬૨ જોવું, જેમાંથી મેં અહીં કેટલાક ભાગો ઉતાર્યા છે.

૧-૭-૧૩) ખરેખરો કાવ્યમય શબ્દ અથવા શબ્દસમૂહ તે ગણાય, જેને બદલે બીજો શબ્દ કે શબ્દસમૂહ, કાવ્યત્વને હાનિ પહોંચાડ્યા વિના વાપરી ન શકાય. કાવ્યના પ્રદેશમાં સમાનાર્થક શબ્દો હોતા જ નથી. શબ્દના આ પ્રતીયમાન અથવા કાવ્યમય અર્થને, તેરમી સદીના તત્ત્વવિચારક મહેશ્વરાનંદે કહ્યું છે તેમ, શબ્દની બીજી શક્તિઓ સાથે એ પ્રકારનો સંબંધ હોય છે, જે પ્રકારનો સંબંધ સ્વતંત્રતાને માણસની બીજી શક્તિઓ અને પ્રવૃત્તિઓ સાથે હોય છે. એ ધ્વનિ અથવા વ્યંગ્યને નામે ઓળખાય છે. રસ એટલે આ ધ્વનિ અથવા વ્યંગ્યાર્થ જ. વ્યંજક શબ્દ એને એકદમ અસંલક્ષ્યક્રમે વ્યક્ત કરે છે.[૧૫] આનંદવર્ધનના સિદ્ધાંતના મહત્ત્વના મુદ્દા અમે અહીં નિરૂપ્યા છે. એ સિદ્ધાંત રસવિચારમાં ભારતનું એક મોટામાં મોટું પ્રદાન છે અને આજે પણ એ આપણા પૂરા ધ્યાનને પાત્ર છે. આપણા સમયના એક અત્યંત સંવેદનપટુ વિવેચક પૉલ વાલેરીએ હજાર વર્ષ પછી એ વિચારમાં સૂર પુરાવ્યો છે તે કહે છે :

"કવિતા એ ભાષાની કલા છે. પણ ભાષા વ્યવહારમાંથી જન્મે છે. આપણે પ્રારંભમાં જ સમજી લેવું જોઈએ કે માણસો વચ્ચેના અવગમનને નિશ્ચિતતા વ્યવહારથી જ પ્રાપ્ત થાય છે, અને તેની કસોટી પણ વ્યવહારથી જ થાય છે.

---

૧૫. આપણે જ્યારે કાવ્ય વાંચીએ છીએ ત્યારે જાણે સાથોસાથ જ આપણને વ્યંગ્ય રસની પ્રતીતિ થાય છે. વાચ્ય અને વ્યંગ્ય અર્થ વચ્ચેના કાળક્રમ જ્યારે વાચ્ય અને વ્યંગ્ય અર્થ વચ્ચે વિરોધ હોય અથવા એ બંને સરખા હોય એટલે કે સરખા પ્રાધાન્યવાળા હોય, ત્યારે જ લક્ષમાં આવે છે. જુઓ 'ધ્વન્યાલોક', ૩-૩૩ : "પણ વ્યંગ્યાર્થ અને વાચ્યાર્થ વચ્ચેનો આ કાળક્રમ, રસો જ્યારે વ્યંજિત થતા હોય છે ત્યારે ધ્યાનમાં આવતો નથી; કારણ, રસો વાચ્યાર્થના વિરોધી પણ નથી હોતા તેમ બીજા અર્થોના જેવા પણ નથી લાગતા; તેઓ બીજા કશાથી વ્યક્ત થઈ જ શકતા નથી અને તેના બધા જ સહાયકો વીજળીની ત્વરાથી કાર્ય કરતા હોય છે." (આ અનુવાદ કૃષ્ણમૂર્તિને અનુસરીને કર્યો છે.) અલક્ષ્યક્રમની કલ્પના અને એના સ્વીકારની આવશ્યકતાનું નિરૂપણ આનંદવર્ધન પોતે 'ધ્વન્યાલોક' ૩-૩૩ માં વિસ્તારથી કર્યું છે. હું અહીં વાલેરીના ('Varie'te' Premie're du Cours de Poetique', ed. cit., P. 1356) થોડા શબ્દો ટાંકું છું : "કવિઓની ભાષામાં એ પરિવર્તન શી રીતે છુપાઈ જાય છે, અને જેમાં શબ્દો મુક્ત રોજિંદા વપરાશના રહેતા નથી એવી એક કાવ્યની ભાષા હોય છે, એ હું કોઈ વખતે સમજાવીશ. એમાં શબ્દો રોજિંદા વપરાશના સંબંધથી જોડાતા નથી, તેઓ એકબીજા સાથે મૂળગત રીતે સંકળાયેલાં અને સરખાં જ મહત્ત્વનાં બે મૂલ્યો ધરાવતા હોય છે; એક તો શબ્દ (અવાજ), અને બીજું, તેમની તત્ક્ષણ થતી માનસિક અસર."

તમે મારી પાસે દીવાસળી માગી ને મેં તમને દીવાસળી આપી. એનો અર્થ એ થયો કે હું તમને સમજ્યો છું.

પણ દીવાસળી માગતી વખતે તમે એ થોડા બિનમહત્ત્વના શબ્દો અમુક સ્વરમાં અને અમુક સ્વરભારપૂર્વક—અમુક ધીમી કે ઉતાવળી ગતિથી—ઉચ્ચાર્યા હશે, જે મારા ચિત્ત ઉપર અથડાયા. હું તમારા શબ્દો સમજી ગયો, કારણ, તમે જે માગ્યું તે—દીવાસળી—કશો પણ વિચાર કર્યા વગર મેં તમને ધરી દીધું.

પણ વાત અહીં જ પૂરી થતી નથી. નવાઈની વાત એ છે કે એ અવાજ અથવા એને તમારા શબ્દપ્રયોગનું ચિત્ર કહીએ તોયે ચાલે, એ ફરીથી મારી આગળ ખડું થાય છે, મારી અંદર એ પોતાની પુનરાવૃત્તિ કરે છે, કેમ જાણે એને મારામાં આનંદ ન આવ્યો હોય, અને લગભગ અર્થશૂન્ય બની ગયેલો એ શબ્દસમૂહ, જેણે પોતાનું કામ પતાવી દીધું છે અને જે એક તદ્દન નવી જ જિંદગી રૂપે હજી જીવતો રહેવા માગે છે, તેની ફરી ફરીને પુનરાવૃત્તિ કરવાનું મને ગમે છે. એણે અમુક મૂલ્ય ધારણ કર્યું છે—અને તે પોતાના પૂરા થઈ ગયેલા અર્થને ભોગે. એને ફરી ફરીને સાંભળવો પડે એવી આવશ્યકતા એણે ઊભી કરી છે.... આમ, આપણે કવિતાના ઠેઠ ઉંબર સુધી આવી પહોંચ્યા. આ નાના સરખા અનુભવની મદદથી આપણે એકથી વધુ સત્યોને પામી શકીએ છીએ.... કોઈને કશાકની જાણ કરવી એ કાવ્યનું પ્રયોજન લેશ પણ નથી; એ માટે તો ગદ્ય પૂરતું છે. ગદ્યની શી દશા છે તે જરા જુઓ; આપણે એને સાંભળીએ છીએ તે જ ક્ષણે એ વિરમી જાય છે, એનું અસ્તિત્વ એ ખોઈ બેસે છે, અને એનું સ્થાન, સાંભળનારના ચિત્તમાં કોઈ ચોક્કસ વિચાર કે ચિત્ર લે છે. એ વિચાર મૂર્ત થતાં જ—અને તે માટે આવશ્યક પરિસ્થિતિ ગદ્યે પૂરતા પ્રમાણમાં પેદા કરી હોય છે—એનું સાધન જે શબ્દ તે ઓગળી જાય છે, ભાષા લોપ પામે છે.

આ સતત બનતી ઘટના છે અને એની બે રીતે કસોટી કરી શકાય એમ છે; આપણી સ્મૃતિ, જે વસ્તુ આપણે સમજ્યા નથી હોતા તેની પુનરાવૃત્તિ કર્યા કરે છે. પુનરાવૃત્તિ એ ન સમજાયાની નિશાની છે. પુનરાવૃત્તિનો અર્થ જ એ કે ભાષા પોતાનું પ્રયોજન સિદ્ધ કરી શકી નથી. પણ એથી ઊલટું, જો આપણે સમજ્યા હોઈએ તો ભાષાએ આપણામાં મૂર્ત કરેલો વિચાર આપણે બીજી અનેક રીતે વ્યક્ત કરી શકીએ છીએ. ભાષાનું અવગમન એક વાર સધાય એટલે તે આપણને, આપણે જે વિચાર પોતાનો કરી લીધો હોય છે તેની શક્ય અનેકવિધ અભિવ્યક્તિઓના કેન્દ્રબિન્દુના પ્રભુ બનાવી દે છે. ટૂંકમાં શુદ્ધ

ગદ્યના અસ્તિત્વનું પ્રયોજન, એનું નિયામક અને એની મર્યાદા એ અર્થ છે; એ માનસપર્યાયરૂપ અર્થ એકરૂપ, એકમેવ અને નિશ્ચિત હોય છે.

કાવ્યનું પ્રયોજન તદ્દન જુદું જ છે. ગદ્ય પાસે આપણે એક જ અર્થની અપેક્ષા રાખીએ છીએ, જ્યારે કાવ્યમાં અદ્વિતીય ઘાટની આણ વર્તતી હોય છે. કાવ્યમાં, કોઈ એક અર્થમાં વિરમવાની શબ્દોની શક્તિને ભોગે, તેમના અવાજ, લય, સ્થૂલ સમાનતાઓ, તેમની વ્યંજનાશક્તિ, અથવા તેમની પારસ્પરિક અસરોનું પ્રાધાન્ય હોય છે, આથી કરીને કાવ્યમાં અર્થે ઘાટ ઉપર પ્રાધાન્ય મેળવવાનું નથી કે તેનો નાશ કરવાનો નથી. ઊલટું, કાવ્યની શક્તિનું રહસ્ય જ તેના પુનરાવર્તનમાં, તેનો ઘાટ સચવાઈ રહે તેમાં, બલકે તેણે વાચકના ચિત્તમાં જે અર્થ અથવા ભાવ જગાડ્યો હોય તેના એકમાત્ર અને આવશ્યક અભિવ્યંજક તરીકે એ ઘાટ જેવો ને તેવો વારંવાર આવર્તિત થાય તેમાં રહેલું છે. કાવ્યની એક સુંદર પંક્તિ પોતાની રાખમાંથી અનંત વાર ફરી ફરી ફરીને જન્મ લે છે, પોતાની અસરની અસર તરીકે, પોતાના એક સુમેળયુક્ત કારણ તરીકે પરાવર્તિત થાય છે."

હવે આપણે 'ધ્વન્યાલોક'ના મહાન ટીકાકાર અભિનવગુપ્તની થોડી પંક્તિઓ ધ્યાન દઈને સાંભળીએ :

"રસચર્વણા કાવ્યાત્મક શબ્દને નિચોવવાથી જ થતી હોય એવું જોવામાં આવે છે. આપણે જોઈએ છીએ કે સહૃદયો તેનું તે કાવ્ય ફરી ફરીને વાંચે છે અને આસ્વાદે છે, એટલે 'કામ પતી જતાં ઉપાય તરીકે સ્વીકારેલી વસ્તુઓને છોડી દેવી'૧૬ એવો જે વ્યવહારનો નિયમ છે, તે કાવ્યને લાગુ પડતો નથી. કારણ, કાવ્યમાં તો શબ્દ અર્થની પ્રતીતિ કરાવી રહે ત્યાર પછી પણ તેની ઉપયોગિતા રહે છે, ધ્વનનવ્યાપારમાં તેનો ઉપયોગ થાય છે. આથી જ મુખ્યાર્થ-માંથી ધ્વન્યર્થમાં થતા સંક્રમણમાં ક્રમ લક્ષમાં આવતો નથી. કેટલાક જે એમ કહે છે કે તો તો વાક્યભેદ થશે, એટલે કે એક જ વાક્યના જુદા જુદા અનેક અર્થો થશે,તે કેવળ અજ્ઞાનને લીધે કહે છે. શાસ્ત્રવાક્ય એક વાર ઉચ્ચારાઈ

---

૧૬. આ ઉતારો 'વાક્યપદીય'(૨-૩૮)માંથી છે. ભર્તૃહરિ ઉપરાંત, ભાષાના વ્યવહારુ પ્રયોજનની ચર્ચા વિસ્તારથી અને પ્રશંસાપાત્ર અંતર્દષ્ટિથી ધર્મકીર્તિએ 'પ્રમાણવાર્તિક'માં ખાસ કરીને ૧-૯૨માં કરેલી છે. ધર્મકીર્તિનો ગ્રંથ અભિનવગુપ્તને સારી પેઠે પરિચિત હતો. એમાંથી તે વારંવાર ઉતારા આપે છે. જુઓ 'લોચન' પૃ. ૪૪૪ અને ૫૪૨ (બનારસ આવૃત્તિ).

ગયું અને સંકેતબળે તેનો અર્થ સમજાઈ ગયો, પછી તે બીજા અર્થનો બોધ શી રીતે કરાવી શકે? કારણ શ્રોતાને એકી વખતે પરસ્પર વિરોધી અનેક સંકેતોની સ્મૃતિ રહે એ સંભવતું નથી. અને જો એ સંકેતો પરસ્પરવિરોધી ન હોય તો તો પ્રશ્ન જ રહેતો નથી—અર્થ એક જ થાય છે. જો એમ માનો કે આ જુદા જુદા અર્થો એક પછી એક સમજાય છે, અમારો જવાબ એ છે કે શબ્દો એક અર્થનો બોધ કરાવીને વિરમી ગયા પછી બીજા અર્થનો બોધ કરાવવાને સમર્થ રહેતા નથી અને એ વાક્ય ફરી ઉચ્ચારવામાં આવે તોયે સંકેત, પ્રકરણ વગેરે તેનાં તે હોઈ અર્થ પણ તેનો તે જ રહેશે. જો કોઈ એમ કહે કે સંકેત અને પ્રકરણને અવગણીને બીજો અર્થ ન જ થાય એવો નિયમ નથી, તો તેનો જવાબ એ છે કે તો તો શબ્દ અને અર્થનો સંબંધ જ રહેશે નહિ, અને ધર્મકીર્તિએ કહેલો દોષ આવશે કે 'સ્વર્ગ મેળવવાની ઇચ્છાવાળાએ અગ્નિહોત્ર કરવું એ શ્રુતિવાક્યનો અર્થ કૂતરાનું માંસ ખાવું" એવો નથી, એમ કહેવાને આપણી પાસે કયું પ્રમાણ રહેશે? એટલે કે એવો અર્થ થઈ શકશે. વળી, તો તો અર્થોનો કોઈ અંત જ રહેશે નહિ, અને પરિણામે સાર્વત્રિક અનિશ્ચિતતા પ્રવર્તશે. આમ એક વાક્યના અનેક અર્થો થઈ શકે એમ સ્વીકારવામાં દોષ છે.

કાવ્યાસ્વાદમાં તો આથી જુદું જ બને છે: એમાં તો વિભાવાદિની પ્રતીતિ થતાં જ તે ચર્વણાનો વિષય બને છે, એટલે સંકેત વગેરે લૌકિક ઉપાયોની જરૂર જ રહેતી નથી. વળી, કાવ્યની પ્રતીતિ શાસ્ત્રની પ્રતીતિ જેવી નથી હોતી કે 'મને આ કામ કરવાનું કહેવામાં આવ્યું છે', 'મારે આ કરવું છે', 'મેં મારું કામ પતાવ્યું છે.' એ પ્રતીતિમાં તો પાછળથી કંઈક કરવાનું આવે છે, એટલે તે લૌકિક બની જાય છે. જ્યારે કાવ્યાસ્વાદ વખતે તો વિભાવાદિની ચર્વણા જાદુથી ઉત્પન્ન થયેલા ફૂલની પેઠે ઉત્પન્ન થાય છે. તે કેવળ તે સમય પૂરતી જ હોય છે. ભૂત કે ભવિષ્ય સાથે તેને કશો સંબંધ હોતો નથી એટલે એ ચર્વણા અથવા રસાસ્વાદ લૌકિક આસ્વાદ કરતાં જુદી જ હોય છે."[૧૭]

આજના જમાનાનાં જે કેટલાંક સ્વતઃસ્ફૂર્ત જ્ઞાનો (ઈન્ટ્યુઈશન્સ)નું પોલ વાલેરીએ સૌથી વેધક રીતે અને દ્યોતક અર્થઘટન કર્યું છે તેને બાદ કરતાં, ઉપરના સિદ્ધાંતને મળતું આવે એવું કશું પશ્ચિમના ભાષાવિવેચનમાં શોધવું હોય તો આપણે પશ્ચિમમાં ધર્મગ્રંથોને લગતા "લૌકિક અર્થ આધ્યાત્મિક કરતાં જુદો હોય છે, તેમ

૧૭. 'ધ્વન્યાલોકલોચન' ૧, ૨૧, બનારસ, પૃ. ૧૫૮-૬૦.

છતાં તેનો આધાર લૌકિક અર્થ જ હોય છે અને એના વગર આધ્યાત્મિક અર્થ સંભવતો નથી" એ વચનનો જ ઉલ્લેખ કરવો પડે.[18] ધર્મગ્રંથોના કેટલાક ભાગોનો જો વાચ્યાર્થ જ કરવામાં આવે તો તે બુદ્ધિવિરોધી અને અર્થહીન લાગે. આથી એ ભાગોનો કોઈ બીજો અર્થ હોવો જ જોઈએ. હકીકતે ધર્મગ્રંથના પ્રત્યેક શબ્દનો કોઈ ગૂઢ કે આધ્યાત્મિક અર્થ હોય છે.[19] ભારત અને પશ્ચિમ વચ્ચેનો મુખ્ય તફાવત એ છે કે આપણે પશ્ચિમના લોકોએ અલેકઝાંડ્રાના સંપ્રદાય અને ખાસ કરીને ઓરિજિનસ જેટલા જૂના વિચારને ધર્મગ્રંથની વિચારણા પૂરતો મર્યાદિત રાખ્યો છે. જો એને સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં પણ વિકસવા દીધો હોત તો આનંદવર્ધનના વિચારને મળતો વિચાર આપણને મળી રહેત. આ બે વિચારો વચ્ચે ભેદ છે એની ના પાડી શકાય એમ નથી, તેમ છતાં એ બે વિચારોનો પાયો એક જ છે અને તે એ કે કાવ્યની તેમ જ જરા જુદા અર્થમાં ધર્મની ભાષા પણ વાચ્યાર્થમાં જ ખલાસ થઈ જતી નથી, પણ પોલ વાલેરીના શબ્દોમાં, આકલન માટે ટકી રહે છે,

૬. અભિનવગુપ્ત

'ધ્વન્યાલોક'ને બાદ કરતાં, લોલ્લટ, શંકુક અને ભટ્ટ નાયકના મતો આપણે અભિનવગુપ્તના લખાણમાંથી જ જાણવા પામીએ છીએ. નરસિંહગુપ્ત ઉર્ફે ચુખુલનો પુત્ર અભિનવગુપ્ત કાશ્મીરમાં ૧૦મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં એક વિખ્યાત બ્રાહ્મણ કુટુંબમાં જન્મ્યો હતો. રસશાસ્ત્રને લગતા એના ગ્રંથો બે છે: નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપરની ટીકા 'અભિનવભારતી' અને આનંદવર્ધનના 'ધ્વન્યાલોક' ઉપરની ટીકા 'લોચન'. એના કાવ્યમીમાંસાના ગુરુ ભટ્ટ તોતના 'કાવ્યકૌતુક' ઉપરની ટીકા આજે મળતી નથી. 'કાવ્યકૌતુક' ગ્રંથ પોતે પણ ઉપલબ્ધ નથી. 'ધ્વન્યાલોક' ઉપરની ટીકા ધ્વનિ સંપ્રદાયનો એક ખૂબ મહત્ત્વનો ગ્રંથ છે. ધ્વનિ સંપ્રદાયના વિકાસમાં અભિનવગુપ્તે આગળ પડતો ભાગ ભજવ્યો હતો. તે ભટ્ટ નાયકના રસવિષયક વિચારોના કેન્દ્રવર્તી ભાગને અર્થાત્ સાધારણીકરણની કલ્પનાને સ્વીકારે છે, અને તેમાં વિગતો પૂરે છે.

---

૧૮. સંત ટોમસ, 'Summa Theologica', 1, 1, 10.

૧૯. પશ્ચિમના આધ્યાત્મિક અર્થઘટનના સંબંધમાં હવે આપણે H. de Lubacના સુંદર પુસ્તક Histoire et Esprit, L'intelligence de' l'Ecriture d'apres O'rigine'ne' (Paris 1950) જોવું જોઈએ. આ જ વિચારની એ જ લેખકે પોતાના ત્રણ ગ્રંથોમાં ઉત્તરોત્તર તપાસ કરી છે : Exe'ge'se-Me'die'vale, Les Quatre Sens de l'Ecriture', Paris, 1959–61.

પણ ભટ્ટ નાયક રસાનુભવને પ્રતીતિ ન કહેતાં ભેાગ કહે છે અને શબ્દની ભાવનાવૃત્તિનેા સ્વીકાર કરે છે તેનેા અભિનવ અસ્વીકાર કરે છે. અભિનવગુપ્ત ધ્વનિવાદ અને રસવાદને જુદા પાડી શકાય એમ નથી એમ માને છે તેથી તેને મતે રસ કદી ભાવિત થતેા નથી, પણ આનંદવર્ધન કહે છે તેમ, વ્યંજિત અથવા વ્યક્ત જ થતેા હેાય છે. રસાસ્વાદ એ પણ એક પ્રકારની પ્રતીતિ જ છે, અને એ બીજી બધી પ્રતીતિઓથી ભિન્ન છે.

રસ એક જ છે.[૨૦] સ્થાયી ભાવ અનુસાર રસને આઠ કે નવ રસમાં વિભાજિત કરવામાં આવે છે (આનંદવર્ધન અને અભિનવગુપ્તને મતે શમ નામે નવમેા સ્થાયી ભાવ પણ છે અને તેથી શાંત નામે નવમેા રસ પણ છે) તે માત્ર વ્યાવહારિક સગવડ માટે જ કરવામાં આવે છે. અભિનવગુપ્ત કહે છે કે "અમે તેા એમ માનીએ છીએ કે આનંદઘન સંવેદન જ આસ્વાદાય છે, પછી તેમાં દુઃખની આશંકા હેાઈ જ શી રીતે શકે? રતિશેાકાદિ વાસનાઓનેા વ્યાપાર તેા એ સંવેદનને માત્ર ચિત્રિત કરે છે, અને અભિનયાદિ વ્યાપારેા એ વાસનાને જગાડે છે."[૨૧] આપણે પહેલાં એક પરિચ્છેદમાં જોઈ ગયા છીએ કે "કાવ્યાસ્વાદ વખતે તેા વિભાવાદિની ચર્વણા જાદુથી ઉત્પન્ન થયેલા ફૂલની પેઠે ઉત્પન્ન થાય છે, તે કેવળ તે સમય પૂરતી જ હેાય છે, ભૂત કે ભવિષ્ય સાથે તેને કશેા સંબંધ નથી હેાતેા." આ પંક્તિઓ ખૂબ મહત્ત્વની છે. ભટ્ટ નાયકે આવશ્યક માનેલા સાધારણીકરણમાં ફક્ત સ્થલકાલનું ભાન જ લેાપ નથી પામતું, પણ ભાવકનું 'અહં' પણ લેાપ પામે છે. ભટ્ટ નાયકનેા પ્રશ્ન કે રસ ક્યાં રહેલેા હેાય છે, નટમાં કે મૂળ પાત્રમાં, અભિનવગુપ્તની દૃષ્ટિએ અર્થ વગરનેા છે. તે કહે છે કે "રસ નટમાં નથી હેાતેા. તેા ક્યાં હેાય છે? તમે બધા ભૂલી જાઓ છેા એટલે હું ફરી યાદ આપું છું. હું કહી ચૂકયેા છું કે રસ દેશકાલ અને પ્રમાતાના ભેદથી મર્યાદિત થતેા નથી. એટલે તમારી શંકાને અવકાશ જ નથી. તેા નટમાં શું છે? નટ તેા આસ્વાદનનેા ઉપાય છે, અને માટે જ તેને 'પાત્ર' કહે છે.

૨૦, 'અભિનવભારતી' ૧, પૃ. ૨૭૧. एक एव परमार्थतो रसः । અભિનવગુપ્ત અન્યત્ર (અભિનવભારતી ૧, પૃ. ૨૯૭) કહે છે કે બધા જુદા જુદા રસેા એક 'મહારસ'માંથી જ નીકળેલા છે. રસની એકતા વિશે શ્રી રાઘવનનું 'ધ નંબર ઑવ રસ', (પૃ. ૧૭૫–૯) જોવું.

૨૧. 'અભિનવભારતી' પૃ. ૧, ૨૯૨ : अस्मन्मते तु संवेदनमेवानन्दघनमास्वाद्यते । तत्र का दुःखाशंका । केवलं तस्यैव चित्रताकरणे रतिशोकादिवासनाव्यापारस्तदुद्बोधने चाभिनयव्यापारः ।

પાત્રને કંઈ મદ્યનો આસ્વાદ આવતો નથી. તે તો માત્ર તેનું સાધન છે, આથી નટ ફક્ત શરૂઆતમાં જ કામનો અથવા ઉપયોગી હોય છે."૨૨

આ જુદા જુદા વ્યક્તિગત પ્રમાતાઓના નિષેધ પછી—એટલે કે પ્રેક્ષકોના એકબીજાથી ભિન્ન વ્યાવહારિક વ્યક્તિત્વનો નિષેધ થતાં—એવો એક પ્રમાતા જાગે છે જે અદ્વિતીય હોય છે, "સાધારણીભૂત" હોય છે, સ્થલકાલાદિની મર્યાદાઓથી મુક્ત હોય છે. આ વિચાર અભિનવગુપ્ત જે તત્ત્વજ્ઞાનમાં માને છે તેના સિદ્ધાંતોમાં ઊંડે સુધી જાય છે. એ સિદ્ધાંત મુજબ, ભિન્ન ભિન્ન 'અહં' ભેદો આભાસરૂપ હોય છે. ખરું જોતાં, 'અહં' અથવા વચ્ચેના સંવિત્ તો એક જ છે. બૌદ્ધોના વિજ્ઞાનવાદ અનુસાર સંવિત્ એ જ વસ્તુ છે. પણ જુદાં જુદાં વ્યક્તિત્વો અથવા માનસ "સંતાનો" એકબીજાથી ભિન્ન હોય છે; પણ શૈવો કહે છે કે એક પદાર્થ, એક સ્થળે અને કાળે જોનાર જુદા જુદા પ્રમાતાઓને એકસરખો જ દેખાય છે, એ ઉપરથી બૌદ્ધોનો મત ખોટો ઠરે છે. બીજી રીતે કહીએ તો, એક વસ્તુને જોતા બે કે વધુ પ્રેક્ષકો એક જ ચિત્તાવસ્થામાં હોય છે એટલે કે તેઓ બધા મળીને એક જ પ્રમાતા બને છે, ઉત્પલદેવે પોતાના (અત્યારે અનુપલભ્ય) ગ્રંથમાં કહ્યું છે કે "જ્યારે અનેક પ્રેક્ષકોને એક જ સ્થળે અને કાળે કોઈ ચોક્કસ પદાર્થનું જ્ઞાન થાય ત્યારે એ પદાર્થની બાબતમાં તેઓ બધા એક જ પ્રેક્ષક બની જાય છે."૨૩ બેશક, એકત્વની આ સ્થિતિ કાયમ ટકતી નથી, અને અમુક બિંદુએ આ એકરૂપ બનતા ઘટકરૂપ અનેક 'અહં' પાછા જુદા પડી જાય છે. આ એકીભવન અને વિભાજન માટે જવાબદાર તત્ત્વ ઈશ્વર, એટલે કે સ્વયં સંવિત્‌ની સ્વતંત્રતા જ છે.

આ એકતાની અવસ્થા વત્તાઓછા પ્રમાણમાં, સામાન્ય જીવનમાં પણ આવે છે, અને ખાસ કરીને જ્યારે આપણે દા. ત., કોઈ પ્રયોગમાં સહભાગી બનતા હોઈએ છીએ ત્યારે અથવા કેટલાક ધાર્મિક વિધિઓ (જેમ કે તાંત્રિકોનાં ચક્રો) જે સમૂહમાં જ કરવાના હોય છે તે ચાલતા હોય છે તે દરમ્યાન, જોવામાં

---

૨૨. 'અભિનવભારતી' ૧, પૃ. ૨૯૧ : अत एव नटे न रसः। कुत्र तर्हि। विस्मृतिशीलो न (न) चोधयते। उक्तं हि देशकालप्रमातृभेदानियन्त्रितो रस इति। केयं आशंका। नटे तर्हि किं। आस्वादनोपायः अत एव च पात्रमिति उच्यते। न हि पात्रे मद्यास्वादः। अपि तु तदुपायकः। तेन प्रमुखमात्रे नटोपयोग इति।

૨૩. 'પ્રત્યભિજ્ઞાકારિકા' ઉપરની આજે ન મળતી ટીકામાંના આ પરિચ્છેદ જયરથે પોતાની 'તંત્રાલોક' (૧૦, પૃ. ૬૭) ઉપરની ટીકામાં ઉતારેલો છે : तं तं घोट्यादिमर्थं एकदेशव्यवस्थिताः प्रमातारः समं संवेदमानास्तावत्यंशे तदैक्यमुपयान्ति।

આવે છે. આવા મેળાવડાઓમાં પોતાની જાત અને બીજા લોકોની જાત વચ્ચેનો ભેદ — જેનો આધાર અનેક શરીર અને મન ઉપર હોય છે તે — તે સમય પૂરતો લોપ પામે છે અને તેને બદલે એક ચૈતસિક એકતા ઉદય પામે છે. એને એક ચિતિ તરીકે લેખવી એ જ વધુ સાચું છે. એ તેનાં પૂર્વવર્તી અલગ અલગ વ્યક્તિત્વો કરતાં વધુ પ્રબળ હોય છે. અભિનવગુપ્ત 'તંત્રાલોક'માં કહે છે : "સર્વાત્મિકા સંવિત્ દેહભેદને કારણે સંકોચ પામે છે. પણ મેળામાં પરસ્પરના પ્રતિબિંબિત થવાને કારણે એ વિકસ્વર બને છે. પોતાની સંવિત્‌નો ઊભરાતો રશ્મિઓઘ બીજી સંવિતોમાં પ્રતિબિંબિત થાય છે અને અનેક દર્પણોમાં પ્રતિબિંબિત થતો હોય એમ વધુ દીપ્ત બનીને આપોઆપ સર્વવ્યાપી બની જાય છે. આથી નૃત્તગીતાદિમાં ઘણા માણસો ભેગા થતાં બધાની તન્મયતા સધાતાં જે આનંદ અનુભવાય છે, તે એક એક સામાજિક એકલો અનુભવી શકતો નથી. વ્યક્તિગત સંવિત્ પણ આનંદનિર્ભર જ હોય છે. તે પણ નૃત્ત વગેરેમાં આવી પરિસ્થિતિમાં એકત્વ પામતાં પરિપૂર્ણ આનંદમય બની જાય છે. એ પરિસ્થિતિમાં ઈર્ષ્યા, અસૂયા વગેરે સંકોચક કારણોને અભાવે તે વિકસ્વર, નિર્વિઘ્ન અને આનંદમય બની જાય છે. પણ પ્રેક્ષકોમાંનો કોઈ એક જો તન્મય થતો નથી, અને બધા કરતાં જુદી જાતનો હોય એમ બેસી રહે છે, તો ખરબચડો સ્પર્શ થતો હોય એમ સંવિત્‌માં વિક્ષેપ પડે છે. આથી ચક્રપૂજા વગેરેમાં બીજાથી અલગ રહેતા અતન્મય માણસને પ્રવેશવા દેવો જ નહિ; કારણ, એથી સંવિત્‌નો સંકોચ થાય છે."[24]

આ બધા વિચારો વળી એક મુશ્કેલી ઊભી કરે છે અને તે એ કે રસાનુભવ અને યોગાનુભવ વચ્ચે સંબંધ શો ? આપણે જોઈ ગયા કે ભટ્ટ નાયકે એ બંનેને સાથે જોડયાં છે. અભિનવગુપ્ત એક બાજુએ ભટ્ટ નાયકનો ખુલાસો સ્વીકારે છે, પણ બીજી બાજુએ, રસાનુભવ અને યોગાનુભવ વચ્ચેની ભેદરેખા પણ સ્પષ્ટ કરી આપે છે, તે એવી દલીલ કરે છે કે ધાર્મિક અનુભવમાં બધાં દ્વન્દ્વો પૂરેપૂરાં નાશ પામે છે. ઈશ્વરના દ્રાવક અગ્નિમાં બધા ભેદો ઓગળી જાય છે. ચિતિની પ્રોજ્વલ જ્વાલામાં ચંદ્રસૂર્ય, રાતદિવસ, શુભઅશુભ ભસ્મ થઈ જાય છે. પછી યોગી પોતાના ચિત્તની એકઘનતામાં સવિકલ્પ વિચારથી દૂર દૂર એકલો વસે છે. પણ રસાનુભવમાં તો વ્યવહારજીવનનાં ભાવો અને ઘટનાઓ, ભલે રૂપાંતર પામ્યા હોય તોયે, હમેશાં મોજૂદ હોય છે, એટલે એક બાજુથી

---

૨૪. 'તંત્રાલોક' ૨૯, ૩૭૩-૭૯.

રસાનુભવ એના શુદ્ધ અને આગવા સ્વરૂપે સામાન્ય અનુભવ કે પ્રતીતિથી ભિન્ન છે, અને માટે તે લૌકિક સવિકલ્પક જ્ઞાન જેવો નથી. તો બીજી બાજુથી, એના વિષયની દૃષ્ટિએ જોતાં, બધાં વ્યક્તિસંબંધોથી મુક્ત એવું વ્યવહારજીવન એ જ એનો વિષય છે, એટલે રસાનુભવ કોઈ પણ સવિકલ્પક જ્ઞાન જેવો જ છે. કલા એટલે જીવનનો અભાવ નહિ — કલાનુભવમાં જીવનનાં બધાં જ તત્ત્વો આવે છે — એ તો જીવન પોતે જ છે. માત્ર એ બધા વિષયોથી વિમુખ અને શાંત હોય છે.[25] વળી ભક્તિ (જે ધર્માનુભવની અનિવાર્ય પ્રારંભિક ક્ષણ છે તે તો ભક્ત પરમેશ્વરને સંપૂર્ણ આત્મસમર્પણ કરે એમ માગે છે.[26] ઈશ્વર, આમ તો, સર્વવ્યાપી છે, અને તેનો વિચાર કરનાર વિચાર સાથે એકરૂપ હોય છે, તેમ છતાં, અભિનવગુપ્તને મતે, ધર્માનુભવની ક્ષણે તેનાથી પર અને ભિન્ન બની જાય છે.[27] યોગીનો હેતુ એ પરમ તત્ત્વ સાથે તાદાત્મ્ય સાધવાનો હોય છે. એટલે ધાર્મિક ભક્તિમાં પોતાની બહારના કોઈ ધ્યેય પ્રત્યે સતત ગતિ ગર્ભિત રહેલી હોય છે, અને તેથી તે રસાનુભૂતિથી તદ્દન ઊલટી જ વસ્તુ હોય છે. રસાનુભૂતિ તો સંપૂર્ણપણે આત્મપર્યાપ્ત હોય છે.

એ બે અનુભવોની વચ્ચે ગમે તેટલો ભેદ હોય તેમ છતાં, તેઓ બંને રીતે એક જ મૂળમાંથી પ્રગટતા હોય છે, બંનેમાં ચિત્તિ આત્મકેન્દ્ર બનેલી હોય છે. એનો અર્થ એ થયો કે વ્યાવહારિક વાસનાઓ દબાઈ જાય છે, અને જ્ઞાતા જ્ઞાનવિષયમાં જ લીન થઈ ગયો હોય છે; અને તેને બીજા કશાનું ભાન હોતું નથી. ચિત્તિની ક્ષિતિજ ઉપર વાસનાઓ કે વ્યાવહારિક જરૂરિયાતોનું જ્ઞાન ઉદય પામતાં જ રસાનુભૂતિની કે યોગાનુભૂતિની એકતા આપોઆપ નષ્ટ થાય છે. કશુંક તૂટી પડે છે. આપણી અંદર કશુંક ભાંગીને ભુક્કો થઈ જાય છે. અને બહારનાં વેરવિખેર કરી નાખનારાં તત્ત્વો અંદર દાખલ થઈ જાય છે—

---

૨૫. 'અભિનવભારતી', ૧, પૃ. ૩૪૦ (સરખાવો રાઘવન પૃ. ૧૦૪) : तत्र सर्वरसानां शान्तप्राय एवास्वादः, विषयेभ्यो विपरिवृत्त्या।

૨૬. 'ઈશ્વરપ્રત્યભિજ્ઞાદર્શનવિવૃતિવિમર્શિની' ૧, પૃ. ૨૫ ઉપર ભક્તિને परमेश्वरविषय वैवश्यसमावेशरूपा કહેલી છે.

૨૭. વિમર્શ અથવા સંવિત્ પોતે તો જ્ઞાતા છે, તેમ છતાં, એ જ્યારે જ્ઞાનનો વિષય બને છે, એટલે કે જ્યારે સંવિત્નો વિચાર કરવામાં આવે છે, ત્યારે તે અહં, આત્મા, સંવિત્, ઈશ્વર, પરમેશ્વર, શિવ, વગેરેનું રૂપ ધારણ કરે છે. સરખાવો ઈ. પ્ર. વિ. વિ. ૧, પૃ. ૫૫, ૫૬.

જે વિઘ્નો કહેવાય છે. એ અહંની વિક્ષેપકારક અસરમાંથી જન્મે છે.૨૮ રસ-વિષયક અને યોગવિષયક આનંદ એટલે સ્વતંત્રતાની અવસ્થા, કોઈ પણ પ્રકારની બાહ્ય માગણીઓથી મુક્તિની અને માટે જ વિશ્રાંતિની અવસ્થા, આત્મામાં લીનતાની અવસ્થા. આ રીતે જોઈએ તો વિશ્રાંતિ, લય (લીનતા), આસ્વાદ, ચર્વણા અને આનંદ ખૂબ જ સંકળાયેલાં છે. પણ આપણે હવે અભિનવગુપ્તને પોતાને જ ધ્યાનથી સાંભળીએ :

"પોતાના સ્વરૂપના એટલે કે પોતાના આત્માના પરામર્શવાળું પોતાના સ્વભાવનું પરિપૂર્ણ પ્રકાશન આનંદ કહેવાય છે. દાખલા તરીકે, જે માણસ ભૂખ્યો હોય છે તેને પોતાના શરીરમાં ખાલીપણું લાગ્યા કરે છે; દેહાદિના સંકોચરૂપ કલુષને કારણે અપરિપૂર્ણ પ્રત્યગાત્માના ભાનવાળો તેનો અહંભાવ, પોતાથી ભિન્ન એવા અન્નના અભિલાષથી વિવશ થઈ ગયો હોય છે, અને તેથી તેનામાં આત્માનો પરામર્શ એકઘન વૃત્તિથી થતો નથી હોતો. એટલે એવો પુરુષ પોતે આત્મ-પરામર્શરૂપ આનંદવાળો હોવા છતાં, જાણે કે અનાનંદ હોય એમ બેસી રહે છે. પણ જ્યારે એ માણસનું પેટ અન્નથી ભરાય છે, ત્યારે પેટ ખાલી હોવારૂપ અપૂર્ણતા નાશ પામે છે. તે વખતે પણ કાન્તાને આલિંગન કરવા વગેરેની અભિલાષારૂપ પરામર્શની વસ્તુ વાસનારૂપે રહેલી જ હોય છે. ગુરુ પતંજલિએ કહ્યું છે કે— "ચૈત્ર એક સ્ત્રીમાં રક્ત છે એટલે કંઈ તે બીજી સ્ત્રીમાં વિરક્ત નથી." આને લીધે જ, એટલે કે એનામાં બીજી અભિલાષાઓ હોય છે માટે જ એનો આનંદ અપૂર્ણ હોય છે. અને તે પરમાનંદ બની શકતો નથી. કંઈક મળતાં ભવિષ્યમાં તે જતું રહેવાની બીક રહે છે તેથી, એક વિષય બીજા વિષયની ઇચ્છાને જન્મ આપતો હોઈ તે શી રીતે સુખને જન્મ આપી શકે ?—એ ન્યાયે પોતાથી જુદી કોઈક વસ્તુ માટેની આકાંક્ષાનો વિચ્છેદ તે સર્વાત્મથી સ્વીકારી શકતો નથી. તેનામાં આનંદનો જે અંશ હોય છે તેના મૂળમાં પોતાના આત્માનો પરામર્શ જ રહેલો હોય છે. માટે ભટ્ટ નારાયણે કહ્યું છે કે ત્રૈલોક્યમાં જ્યાં

---

૨૮. સંવિત્તિની એકતામાં ભંગ પાડનાર હાનોપાદાનની ઇચ્છા, ચિંતા વગેરે બાહ્ય તત્ત્વો વિઘ્ન કહેવાય છે. ધર્માનુભવની બાબતમાં પણ આ વિચાર જોવા મળે છે. 'ઈશ્વરપ્રત્યભિજ્ઞા વિવૃત્તિવિમર્શિની'માં વિઘ્નોની વ્યાખ્યા આ પ્રમાણે આપેલી છે : विघ्नन्ति विलुम्पन्ति कर्तव्यमिति विघ्नाः आध्यात्मिकादयोऽनवधानदोषादयस्त्रिविधोपघाताः तदधिष्ठातारश्च देवताविशेषाः। કર્તવ્યમાં અડચણ કે બાધા કરે તે વિઘ્નો. જ્ઞાતા વગેરેમાં રહેતાં અનવધાન વગેરે એ વિઘ્નો ત્રણ પ્રકારનાં હોય છે. એમના અધિષ્ઠાતા દેવો પણ વિઘ્ન કહેવાય છે. વિઘ્નોનું મૂળ-અનવધાનતા વિષયમાં ચિત્તની વિશ્રાંતિનો અભાવ હોય છે.

જે અને જેટલો આનંદ જોવામાં આવે છે, ને જેના બિન્દુરૂપ છે એવા આનંદસાગર દેવને હું વંદું છું." ('સ્તવરાજચિંતામણિ', શ્લો. ૬૧) એ બધા સુખના પ્રકારો કયા છે? દા. ત., જે માણસ મધુરાદિ રસનો આસ્વાદ લેતો હોય છે, તેની પ્રતીતિ અકરાંતિયાની પેઠે આહાર કરનારની પ્રતીતિ કરતાં જુદી જ હોય છે. તેને તો માત્ર 'આ આમ છે' એટલી જ પ્રતીતિ હોય છે. અને તેથી તેને પ્રમાતા અંશનો જ પ્રધાનભાવે પરામર્શ હોય છે, અને માટે તેને 'ભુંજાન' આસ્વાદ લેનાર કહે છે. એના કરતાં જુદો અને બાહ્ય બાધાઓ વગરનો એક આનંદ કાવ્યનાટચાદિમાં રત્યાદિનો આસ્વાદ માણતા માણસને આવે છે. એમાં અર્જનાદિ વિઘ્નો ન હોવાને લીધે એ વ્યવહારજીવનના આનંદ કરતાં જુદી જ જાતનો હોય છે, અને નિર્વિઘ્ન હોવાથી જ એ રસના, ચર્વણા, નિર્વૃતિ, પ્રતીતિ અને પ્રમાતૃવિશ્રાંતિને નામે ઓળખાય છે. વળી એ જ કારણે પરામર્શવાળું હૃદય જ એમાં પ્રધાન હોવાથી એ આનંદ 'હૃદય' નામથી ઓળખાય છે, અને વેદ્યમાં રહેલો પ્રકાશભાગ ચાલુ તો રહે છે, પણ તે આગળ પડતો ન હોવાથી આ સ્થિતિ 'સહૃદયતા' કહેવાય છે.૨૯ નિર્વિઘ્ન આસ્વાદનો વિષય બનતી ચિત્તવૃત્તિઓ તે નવ રસો છે, એ બાબત અમે નાટચવેદની વિવૃતિ

---

૨૯. અભિનવગુપ્ત કહે છે કે દરેક માણસમાં કાવ્યનો આસ્વાદ લેવાની અંતર્ગત શક્તિ નથી હોતી. જે માણસોમાં રસાસ્વાદની શક્તિ હોય છે તેઓ સહૃદય કહેવાય છે, તેમનામાં હૃદયસંવાદ હોય છે. (सहृदय, हृदयसंवादभाक्). સહૃદયતાની વ્યાખ્યા આ પ્રમાણે આપેલી છે ('ધ્વન્યાલોકલોચન', પૃ. ૩૮) : येषां काव्यानुशीलनाभ्यसवशाद् विशदीभूते मनोमुकुरे वर्णनीयतन्मयीभवनयोग्यता ते स्वहृदयसंवादभाजः सहृदयाः। यथोक्तम् (નાટચશાસ્ત્ર, ૭-૧૦)

योऽर्थो हृदयसंवादी तस्य भावो रसोद्भवः।
शरीरं व्याप्यते तेन शुष्कं काष्ठमिवाग्निना ॥

"નિરૂપિત ઘટનાઓ [વિભાવાદિ] સાથે તાદાત્મ્ય સાધવાની શક્તિ માટે એ આવશ્યક છે કે કાવ્યાનુશીલનના અભ્યાસથી મનના મુકુરને બિલકુલ સ્વચ્છ બનાવ્યું હોય. જેમનામાં આ શક્તિ હોય છે તેઓ સહૃદય અથવા સ્વહૃદયસંવાદભાક કહેવાય છે કારણ કે કહ્યું છે કે હૃદયસંવાદવાળા અર્થના આસ્વાદથી રસ નિષ્પન્ન થાય છે. તે સૂકા લાકડામાં અગ્નિની પેઠે આખા શરીરમાં વ્યાપી જાય છે." મન અને હૃદયમુકુર જેવાં (વિશદ, વિમલ) પોતાની સામેની બધી વસ્તુઓનાં પ્રતિબિંબ ઝીલવાને તૈયાર હોવાં જોઈએ. विमलमुकुरकल्पीभूत-निजहृदयः, 'અભિનવભારતી' પૃ. ૩૭. 'તંત્રાલોક'માં ૩, પૃ. ૨૦૦ ઉપર અભિનવગુપ્ત કહે છે.

'અભિનવભારતી'માં વિગતે ચર્ચેલી છે. એટલે જિજ્ઞાસુએ તે જ વાંચી લેવી... તેથી સંવેદનથી અભિન્ન અને વસ્તુતઃ સ્વતંત્ર એવા આત્માનો રસનાની એકઘનતાપૂર્વક પરામર્શ તે જ ચમત્કાર, પરમાનંદ અને નિર્વૃતિ કહેવાય છે...તેમ છતાં આપણે ભૂલવું ન જોઈએ કે મધુરાદિ રસોના આસ્વાદમાં તો વિષયસ્પર્શનું વ્યવધાન હોય છે. વળી કાવ્યનાટચાદિમાં એવું વ્યવધાન નથી હોતું છતાં સંસ્કારરૂપે તો એ રહેલું હોય છે જ, કાવ્યનાટચમાં પણ જે સહૃદયો આ વ્યવધાન-અંશને ઢાંકી દેવાની સાવધાની રાખે છે, તેઓને પરમાનંદપ્રાપ્તિ થાય જ છે, કહ્યું છે કે "ખાવાપીવાથી થતા ઉલ્લાસમાં પણ પરમાનંદનો અનુભવ થાય છે." ૩૦

तथा हि मधुरे गीते स्पर्शे वा चंदनादिके।
माध्यस्थविगमे यासौ हृदये स्पंदमानता ॥
आनन्दशक्तिः सैवोक्ता यतः सहृदयो जनः।

"મધુર ગીતોના શ્રવણથી અથવા ચંદનાદિના સ્પર્શથી મધ્યસ્થતા ચાલી જાય છે અને હૃદય સ્પન્દમાન બની જાય છે. એનું જ નામ આનંદશક્તિ. એને લીધે જ માણસ સહૃદય કહેવાય છે." કાશ્મીરી શૈવ સંપ્રદાયને મતે હૃદય એ જ ચિતિ છે, વિચાર છે, પરમસુખ છે.

અન્યત્ર (અભિનવભારતી ૨, પૃ. ૩૩૯) અભિનવગુપ્ત કહે છે કે કવિના હૃદય સાથે તાદાત્મ્ય સાધવાની શક્તિ તે સહૃયતા (कविहृदयतादात्म्यापत्तियोग्यता). સ્વાભાવિક રીતે જ, જેઓ સુકુમાર હૃદયના હોય છે તેમને શૃંગારિક કવિતા વધારે ગમે છે જેઓ સ્વભાવે સાહસિક હોય છે તેમને વીરરસનાં કાવ્યો વધારે ગમે છે. દરેક માણસની અમુક વિશિષ્ટ પ્રકૃતિ (વાસના) હોય છે, તે અનુસાર તે બીજા કરતાં અમુક અમુક કવિઓ પ્રત્યે વધારે આકર્ષાય છે. સહૃદયતા ધર્માનુભવમાં પણ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે, પણ એ દાખલામાં આપણે એને રસવિષયક સહૃદયતા ન કહેતાં ધર્મવિષયક સહૃદયતા કહીશું. સરખાવો 'પરાત્રિંશિકાવિવરણ', પૃ. ૪૫ વગેરે.

૩૦. આ છેલ્લી પંક્તિઓ આપણને, અભિનવગુપ્તને જેને માટે પુષ્કળ આદર છે એવા 'ક્રમ' કહેવાતા રહસ્યવાદી સંપ્રદાયના હાર્દમાં લઈ જાય છે. એ સંપ્રદાયને મતે 'અહં' શક્તિનું કેન્દ્ર છે. ઇન્દ્રિયો એને જે ભાવચિત્રો પૂરાં પાડે છે તેનાથી એ પુષ્ટ થાય છે. એ બધાં એક વિશિષ્ટ બિંદુએ તૃપ્ત અને ઘનીભૂત થવાં જોઈએ. તૃપ્તિ અને ઘનીભૂતતા એકબીજામાં ગર્ભિત રહેલી છે. જ્યારે ઇન્દ્રિયો કશાકમાં પૂરેપૂરી તલ્લીન થઈ જાય અને બીજી બધી વસ્તુનું ભાન ખોઈ બેસે ત્યારે એ તૃપ્તિ અને ઘનીભૂતતા ઉદય પામે છે. એ સ્થિતિને અસ્તિત્વમાં લાવનાર વસ્તુ ગમે તે હોય; ખાદ્ય હોય, મદ્ય હોય, કોઈ દવા હોય, કામજન્ય સ્પર્શ હોય, ગીત હોય, નૃત્ય હોય, વગેરે. આ બધા માટે 'તંત્રસાર'ના મારા અનુવાદ (અભિનવગુપ્ત 'Essenza dei', Tantra Torino, 1960.)નો પ્રવેશક અને તેનું પરિશિષ્ટ જોવું. જેમાં મેં 'પરાત્રિંશિકાવિવરણ' પૃ. ૪૫-૫૨ નો અનુવાદ આપેલો છે.

રસાનુભૂતિ અને યોગાનુભૂતિ એક વિશિષ્ટ પ્રકારના આનંદ કે વિશ્રાંતિનો અનુભવ કરાવે છે. એટલું જ નહિ, પણ અભિનવગુપ્ત અને તેના સંપ્રદાયને મતે, એ અનુભૂતિઓમાં ચમત્કારનું તત્ત્વ પણ ભળેલું હોય છે. ભારતના સાહિત્યમાં આ ચમત્કાર શબ્દ એના સામાન્ય અર્થ આશ્ચર્યના અર્થમાં વારંવાર વપરાયેલો જોવા મળે છે. શ્રી રાઘવન કહે છે : "મને એમ લાગે છે કે મૂળે 'ચમત્કાર' શબ્દ રવાનુકારી શબ્દ હશે અને આપણે કંઈક તીખું તમતમતું ખાતી વખતે જીભથી જે એક પ્રકારનો ડચકારા જેવો અવાજ કરીએ છીએ તેનો અર્થબોધ કરાવતો હશે, અને પાછળથી એનો અર્થવિસ્તાર થતાં એનો અર્થ કોઈ પણ સુખકર લાગણીની આકસ્મિક ઉત્તેજના એવો થયો હશે."[31] એનો પારિભાષિક અર્થમાં પહેલવહેલો ઉપયોગ કરનાર અભિનવગુપ્તના ગુરુ ઉત્પલદેવ હોવાનો સંભવ છે.[32] એ શબ્દ પ્રત્યભિજ્ઞા સંપ્રદાયના જનક સોમાનંદને જરૂર અજ્ઞાત હતો અને આનંદવર્ધનમાં એક જ વાર કોઈ પણ જાતના પારિભાષિક અર્થ વગર સામાન્ય અર્થમાં વાપરેલો મળે છે. યોગવાસિષ્ઠ (જુઓ તેમાં થયેલો 'ચિત્તચમત્કાર'નો પ્રયોગ, જેનો અનુવાદ શ્રી દાસગુપ્ત પોતાના ગ્રંથમાં પૃ. ૨૩૬ ઉપર 'વિચારનો સ્વયં થતો ઝબકારો' એવો કરે છે) અને 'અગ્નિપુરાણ'માં થયેલો એનો ઉપયોગ ઝાઝા મહત્ત્વનો નથી કારણ, એ બંને ગ્રંથો ઉત્પલની અને કદાચ અભિનવગુપ્તના પણ પછીના છે. બેશક, ભટ્ટ નાયકે 'ચમત્કાર' શબ્દ વાપરેલો છે, પણ તે પારિભાષિક અર્થમાં નહિ હોય એવું અભિનવગુપ્તે[33] 'હૃદયદર્પણ'માંથી ઉતારેલા પરિચ્છેદ ઉપરથી લાગે છે. અને તે તો ઉત્પલનો અનુગામી હતો. સ્પન્દ સંપ્રદાયમાં (વસુગુપ્ત વગેરેમાં) ચમત્કારને ખૂબ મળતો આવતો અર્થ 'વિસ્મય' શબ્દથી વ્યક્ત કરવામાં આવે છે. યોગની ભૂમિકાઓ વિસ્મય કહેવાય છે.[34] આ શબ્દો(આ સંબંધમાં પાલિ અને બૌદ્ધ શબ્દ 'સંવેગ' પણ સરખાવવા જેવો છે)ની પાછળ રહેલો સામાન્ય અર્થ એ છે કે યોગાનુભવ અને રસાનુભવમાં આ સામાન્ય જગતનો, સંસારનો અંત આવે છે અને તેનું સ્થાન વાસ્તવનું એક નવું જ પરિમાણ લે છે. એ દૃષ્ટિએ એ બંને અનુભવો વિસ્મય

---

૩૧. 'સમ કૉન્સેપ્ટ્સ ઑવ ધ અલંકારશાસ્ત્ર,' અદ્યાર ૧૯૪૨, પૃ. ૨૬૯.

૩૨. જુઓ 'શિવદૃષ્ટિ', ૧-૮ ઉપરની ટીકા; 'શિવસ્તોત્રાવલી', પૃ. ૪૧.

૩૩. લોચન, ૨-૧ ઉપરની ટીકા.

૩૪. જુઓ 'શિવસૂત્ર' ૧-૨ : विस्मयो योगभूमिका । M. V. V. ૨-૯૯ અનુસાર યોગી 'વિસ્મયાવિષ્ટ' કહેવાય છે.

અને ચમત્કાર ભર્યા છે. કોઈ સુંદર અથવા પવિત્ર વસ્તુના સાંનિધ્યમાં ચિત્ત આશ્ચર્યથી ભરાઈ જાય છે એ વિચારને મળતો જ વિચાર પશ્ચિમની વિચારણામાં પણ જોવા મળે છે. આપણે પ્લેટોમાં અને ખાસ કરીને નવ્યપ્લેટોવાદમાં એ જોઈએ છીએ. પ્લેટો કહે છે કે "જ્યારે જીવો આ લોકમાં પરલોકની વસ્તુઓનું સાદૃશ્ય જુએ છે ત્યારે તેઓ આશ્ચર્યચકિત થઈ જાય છે અને પોતાની જાત ઉપર કાબૂ રાખી શકતા નથી. (Phaedrus ૨૫૦અ)પ્રોક્લસને મતે આ વિસ્મયનો ભાવ સુંદર અને પવિત્ર વસ્તુઓના સાંનિધ્યમાં અનુભવાય છે. તે 'થિયોલોજિયા પ્લેટોનિકા'માં કહે છે: "આ સૌંદર્ય આશ્ચર્યપૂર્વક દેખા દે છે, અને સર્વ પદાર્થોને અભિલાષ અને આશ્ચર્ય મારફતે પોતા તરફ આકર્ષે છે."[૩૫] એ જ ગ્રંથમાં આગળ જતાં આપણને વાંચવા મળે છે કે "આપણે સુંદર પદાર્થો તરફ વિસ્મય અને લાગણીપૂર્વક આકર્ષાઈએ છીએ" અને "આત્મા કેમ જાણે કશુંક અદૃશ્ય જોયું હોય એમ આનંદ અનુભવે છે, એ આવિર્ભાવની કદર કરે છે અને તેને જોઈને આશ્ચર્યચકિત થઈ જાય છે. અને પવિત્રમાં પવિત્ર ધાર્મિક વિધિઓ દરમ્યાન રહસ્યમય દિવ્ય દર્શન પહેલાં યોગીઓ જેમ આશ્ચર્યચકિત બની જાય છે, તે જ રીતે, બુદ્ધિશાળીઓની આગળ પણ, શિવંકરના આવિર્ભાવ પહેલાં, સુંદર પ્રગટ થાય છે, અને જોનારાઓને આશ્ચર્યચકિત બનાવી દે છે."[૩૬]

અભિનવગુપ્ત અને તેના સંપ્રદાયને મતે, આ વિસ્મય, વિશાળ અર્થમાં, જીવનનાં બધાં જ સ્વરૂપોમાં હાજર હોય છે, તે ચિતિ જેવો જ છે, જે અચેતન પદાર્થથી આત્માને અથવા ચિતિને અલગ પાડે છે. સહૃદયતા એટલે, અભિનવગુપ્તને મતે, સામાન્ય કરતાં ઉચ્ચ કોટિનો વિસ્મય અનુભવવાની શક્તિ. અપારદર્શક હૃદય વિસ્મય અનુભવતું નથી. સૌંદર્યનું દર્શન એનામાં કોઈ જાતનો ક્ષોભ કે વિસ્મય જગાડતું નથી.[૩૭]

રસાનુભવનો મુખ્ય સંબંધ ભાવક સાથે છે. એની ચર્ચાની સાથોસાથ જ ભાવતમાં સર્જક જે ક્ષણે પોતાની કૃતિમાં શ્વાસ અને પ્રાણ પૂરે છે, તે સર્જક ક્ષણનો પણ વિચાર થયેલો છે. કાવ્યોત્પત્તિના સ્વરૂપનો વિચાર કરનાર આચાર્યોમાં આનંદવર્ધન, ભટ્ટ તૌત અને પાછળથી તેનો પ્રત્યક્ષ શિષ્ય અભિનવગુપ્ત મુખ્ય છે.

---

૩૫. 'થિયોલોજિયા પ્લેટોનિકા', ફ્રાંકફુર્ટ, ૧૬૦૮, પૃ. ૫૧.

[illegible] એ જ, પૃ. ૧૫૧.

[illegible] 'રાત્રિંશિકાવિવરણ', પૃ. ૪૯.

આનંદવર્ધન કહે છે: "અપાર કાવ્યસંસારમાં કવિ જ એક પ્રજાપતિ છે. એને (નિર્માણ કરવું) રુચે છે તેમ બધું પલટાઈ જાય છે. કવિ જો પોતાના કાવ્યમાં રસમય બની ગયેલો હોય છે તો આખું જગત રસમય બની જાય છે. પણ તે જો ભાવશૂન્ય હોય છે તો આખું જગત નીરસ બની જાય છે. સારો કવિ પોતાની સ્વતંત્રતાને જોરે, અચેતન પદાર્થોને પણ છૂટથી ચેતનવંતા અને ચેતનવંતાને અચેતન બનાવી દે છે." ૩૮ અભિનવગુપ્ત પણ પ્રજાપતિ સાથેની આ જ સરખામણીને અનુસરે છે. 'અભિનવભારતી' ૧, ૪માં તે કહે છે: "પ્રજાપતિની પેઠે કવિ પોતા માટે પોતાની ઇચ્છા મુજબનું જગત નિર્માણ કરી લે છે. તેને વિચિત્ર, અપૂર્વ વસ્તુ રચવાની પ્રતિભા નામે ઓળખાતી શક્તિ પરાવાગ્દેવતાના અનુગ્રહથી પૂરતા પ્રમાણમાં મળેલી હોય છે, અને તે તેના હૃદયમાં સદા પ્રકાશતી હોય છે." કવિ એકી સાથે ઋષિ, દ્દષ્ટા પણ હોય છે અને દર્શનનું વાણીમાં વર્ણન કરનાર પણ હોય છે. હેમચંદ્રે કાવ્યાનુશાસનમાં પૃ. ૩૭૯ ઉપર ઉતારેલા ભટ્ટ તૌતના વિખ્યાત શ્લોકો ખૂબ સ્પષ્ટતાથી કહે છે કે કવિમાં આ બંને શકિત હોવી જોઈએ. એ શ્લોકો અહીં ઉતારવા જેવા છે: "એવું કહ્યું છે કે જે ઋષિ નથી તે કવિ નથી; અને દર્શનથી માણસ ઋષિ બને છે. જગતમાંના નાનાવિધ પદાર્થો અને તેમનાં પાસાંની પાછળ રહેલા અર્થને પ્રત્યક્ષ જોવાની શકિત તે દર્શન. શાસ્ત્રમાં કવિ કહેવડાવવા માટે આ તત્ત્વદર્શન પૂરતું છે. પણ લોકોમાં તો જેનામાં દર્શનની અને વર્ણનની શકિત હોય તે જ કવિ કહેવાય છે. દા. ત., આદિકવિ વાલ્મીકિનું દર્શન નિત્ય અને સ્વચ્છ જ હતું. તેમ છતાં, જ્યાં સુધી તેમણે તે કાવ્યરૂપે વર્ણવ્યું નહિ ત્યાં સુધી તેઓ લોકોમાં કવિપદને ન પામ્યા." રસ, ખરી રીતે જોતાં, કવિમાં જ રહેલો હોય છે. એ તેની સાધારણીભુત સંવિત્ છે, રસ એટલે ખરેખર તો આ સંવિત્ સિવાય બીજું કશું જ નથી. અભિનવગુપ્ત 'અભિનવભારતી' ૧, પૃ. ૨૯૪ ઉપર કહે છે: નટના અભિનયવ્યાપારનો આધાર કાવ્ય હોય છે અને તેના મૂળમાં કવિની સાધારણીભુત સંવિત્ હોય છે. કવિની સાધારણીભૂત સંવિત્ એ જ ખરું જોતાં રસ છે. પ્રેક્ષક પણ શરૂઆતમાં આની પ્રતીતિથી મુગ્ધ થઈ ગયો હોય છે. વિભાવાદિની પ્રતીતિ તો તેને પાછળથી વિશ્લેષણને લીધે થાય છે. ભરતનો આશય આ છે. આમ, નાટકમાં, કાવ્યમાં અને સામાજિકના ચિત્તની બાબતમાં પણ આ જ મૂલ છે, એટલે કે બીજસ્થાને રહેલો કવિગત રસ. કવિ પણ

---

૩૮. 'ધ્વન્યાલોક', ૩-૪૩.

સામાજિક જેવો જ છે, કારણ, આનંદવર્ધને કહ્યું છે તેમ, "જો કવિ શૃંગારી હોય વગેરે," આમ કાવ્ય વૃક્ષને સ્થાને છે, નટના કાર્યરૂપ અભિનયાદિવ્યાપાર પુષ્પાદિને સ્થાને છે. અને પ્રેક્ષકનો આસ્વાદ ફળને સ્થાને છે. તેથી આ બધું જ રસમય છે," ૩૯ રસથી કવિ પૂરેપૂરો ભરાઈ જાય છે ત્યારે તે ઘડામાંથી છલકાતા પાણીની પેઠે અથવા મનોભાવની સ્વાભાવિક અભિવ્યક્તિ આશ્ચર્ય, ઉદ્ગાર વગેરેની પેઠે, કાવ્યરૂપે બહાર આવે છે. કહ્યું છે કે "જ્યાં સુધી કવિ રસથી ભરપૂર ભરાતો નથી ત્યાં સુધી તે તેને બહાર કાઢી શકતો નથી." ૪૦ બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો કાવ્ય કવિના અંતર્ગત સાધારણીભૂત ભાવનો એટલે કે સ્થલકાલના બધા ભેદથી મુક્ત અને તેથી વ્યક્તિગત સંબંધ અને વ્યાવહારિક લાભાલાભથી પર એવા ભાવનો અવ્યવહિત ઉચ્ચાર છે. કવિમાં સંસ્કારરૂપે રહેતી પ્રતિભાને બળે એ પ્રગટે છે. આ જ સાધારણીભૂત ભાવ કાવ્યમાં વ્યક્ત થયા પછી તે નટમાં કે પાઠકમાં અને પ્રેક્ષકમાં સંક્રમિત થાય છે. આમ, કાવ્યનાટ્યના ભાવનમાં, ખરું જોતાં, કવિ, નટ અને પ્રેક્ષક ત્રણે મળીને એક ભાવક બને છે, અને એ ત્રણેનો અનુભવ એક જ હોય છે. ૪૧

ભારતીય અલંકારશાસ્ત્રમાં પ્રતિભા શબ્દનો પ્રયોગ બહુ જૂનો છે, અને અભિનવગુપ્ત પહેલાં ભામહ (૭મી સદી), દંડી (૭મી સદી) અને વામન (૮મી સદી) વગેરે અનેક આલંકારિકોમાં જોવા મળે છે. એ બધા લેખકોને મતે, સંક્ષેપમાં, પ્રતિભા એક પ્રકારની અજાત શક્તિ, કલ્પના અથવા પ્રત્યુત્પન્નમતિત્વ વગેરે છે, અને કાવ્યકલાના ઉત્કર્ષનું મૂળ કારણ ૪૨ અથવા

---

૩૯. कविगत साधारणीभूतसंविन्मूलश्च काव्यपुरस्सरो नटव्यापारः। सैव च संवित्परमार्थतो रसः।... सामाजिकस्य च तत्प्रतीत्या वशीकृतस्य पश्चादपोद्धार बुद्धया विभावादिप्रतीतिरिति तदेवं मूलबीजस्थानीयः कविगतो रसः। कविर्हि सामाजिकतुल्य एव। तत एवोक्तं "शृंगारी चेत् कविः" (ध्वन्यालोक ३–४२) इत्यादि, आनन्दवर्धनाचार्येण। ततो वृक्षस्थानीयं काव्यम्। तत्र पुष्पादि-स्थानीयोऽभिनयादि नटव्यापारः। तत्र फलस्थानीयः सामाजिकरसास्वादः। तेन रसमयमेव विश्वम्।

૪૦. 'લોચન' ૧–૫ ઉપરની ટીકા.

૪૧. સરખાવો દા. ત., અભિનવગુપ્તે (લોચન ૧–૬ ઉપરની ટીકામાં) ઉતારેલો ભટ્ટ તૌતનો શ્લોક : नायकस्य कवेः श्रोतुः समानोऽनुभवस्ततः।

૪૨. જુઓ ભામહ 'કાવ્યાલંકાર' ૧–૫ અને દંડી 'કાવ્યાદર્શ' ૧–૧૦૩

બીજ[૪૩] મનાયું છે. આ પ્રતિભા રાજશેખર (૯મી સદી)ને મતે કવિ પૂરતી મર્યાદિત નથી. તેને મતે પ્રતિભા શબ્દના બે અર્થ છે: એક તો સર્જક કલ્પના, શક્તિ, પ્રેરણા અર્થાત્ કારયિત્રી પ્રતિભા, અને બીજો રસાસ્વાદની શક્તિ, જે કાર્યવતી બનતાં રસાભિવ્યક્તિ શક્ય બને છે, ભાવયિત્રી પ્રતિભા.[૪૪] તેમ છતાં પ્રતિભાનાં આ બધાં વર્ણનોને અભિનવના ગુરુ ભટ્ટ તૌતના લક્ષણે ઢાંકી દીધાં છે. તે કહે છે: પ્રતિભા એટલે નવાં નવાં રૂપોની અખૂટ ખાણરૂપ પ્રજ્ઞા. એની અનુપ્રાણનાને લીધે જ માણસ વર્ણનાનિપુણ કવિ બની શકે છે.[૪૫] પ્રતિભાની આ વ્યાખ્યા પછીના લગભગ બધા જ આલંકારિકો સ્વીકારતા અને ઉતારતા આવ્યા છે. અભિનવે પણ એમાં કોઈ ખાસ ઉમેરો કર્યો નથી. અને માત્ર એટલું કહીને જ સંતોષ માન્યો છે કે પ્રતિભા કેવળ કાવ્ય પૂરતી મર્યાદિત નથી, વિશાળતર અર્થમાં એ જ ચિતિ છે, આત્મા છે.

મોટા ભાગના માણસોમાં એ સ્થલકાલની અને વ્યવહારના સંબંધોની મર્યાદાનાં બંધનોમાંથી પોતાને મુક્ત કરી શકતી નથી, પણ કવિમાં એ શુદ્ધ તેજે પ્રકાશે છે, અને યોગીઓમાં એ પોતાના સંપૂર્ણ તેજે પ્રકાશી ઊઠે છે.[૪૬]

---

૪૩. જુઓ વામન 'કાવ્યાલંકાર' ૧-૩-૧૬: कवित्वबीजं प्रतिभानम् ।

૪૪. જુઓ રાજશેખર, 'કાવ્યમીમાંસા' પૃ. ૧૨-૧૪.

૪૫. આજે અપ્રાપ્ય એવા 'કાવ્યકૌતુક' ગ્રંથમાંનો આ શ્લોક છે. ઘણા લેખકોએ નામ દઈને અથવા નામ દીધા વગર એ શ્લોક પાઠભેદે ઉતારેલો છે. જેમ કે હેમચંદ્ર પૃ. ૩, માણિક્યચંદ્ર પૃ. ૭. એનો પાઠ આ પ્રમાણે છે:

प्रज्ञा नवनवोल्लेखशालिनी प्रतिभा मता ।
तदनुप्राणनार्जीवद्वर्णनानिपुणः ॥

૪૬. આ વિચાર 'તંત્રાલોક'માં ખંડ ૧૧, પ. ૯૦-૯૨ ઉપર વ્યક્ત કરેલો છે. (સરખાવો M. V. V. શ્લોક ૧૦૩૧ અને પછીના):

यथा यथा चाक्रुतकं तद्रूपमतिरिच्यते ।
तथा तथा चमत्कारतारतम्यं विभाव्यते ॥
आद्यमर्यायवर्णान्तर्निमग्ने चोत्तरोत्तरे ।
संकेते पूर्वपूर्वांशमज्जने प्रतिभाभिदः ॥

आद्योद्रेकमहत्त्वेऽपि प्रतिमात्मनि निष्ठिताः ।
ध्रुवं कवित्ववक्तृत्वशालितां यान्ति सर्वतः ॥
यावद्धामनि संकेतनिकारकलनोज्झिते ।
विश्रान्तश्चिन्मये किं किं न वेत्ति न करोति च ॥

ટૂંકમાં કવિપ્રતિભા એ વિશ્વપ્રતિભાનું જ એક તત્ત્વ છે. એ વિશ્વપ્રતિભા જ વિશ્વનું સર્જન કરે છે તેને સતત નવું નવું રૂપ આપતી રહે છે.૪૭

અભિનવગુપ્ત પછી આજ સુધી રસશાસ્ત્રનો અભ્યાસ ભારતમાં ચાલુ રહ્યો છે, પણ એમાં કોઈ સર્જક બળ પ્રગટ્યું નથી. આનંદવર્ધન, ભટ્ટ તૌત અને અભિનવગુપ્ત એ જ આ વિષયમાં વધુમાં વધુ વિશેષતા ધરાવતા વિચારકો છે, અને કેટલીક વાર અનિશ્ચિત અને યુક્તિભર્યા લાગે તેમ છતાં તેમની (અને વધુ તો અભિનવગુપ્તની) વિચારણા કેટલાક એવા નિર્ણયો ઉપર આવી છે, જે આજે પણ પ્રામાણ્યવાળા અને પાશ્ચાત્ય વિચારણાને પ્રમાણમાં નવા લાગે એવા છે. કલા વ્યાવહારિક લાભાલાભથી પર એવી આત્માની પ્રવૃત્તિ અને સ્વતંત્ર આધ્યાત્મિક અનુભવ છે એવું પશ્ચિમમાં કાન્ટે કરેલું દર્શન, ભારતમાં છેક દસમી સદીમાં અભ્યાસનો અને ચર્ચાનો વિષય બની ચૂક્યું હતું. આનંદવર્ધન અને અભિનવગુપ્ત કહે છે કે કાવ્ય તો અનિર્વાણ છે, એ આજે છે, અને સદાકાળ રહેશે. પ્રેમની પેઠે એણે માનવહૃદયને નૂતન અને ધબકતા જીવનથી ચેતનવંતું બનાવ્યું છે, અને બનાવતું રહેશે.૪૮ એ માનવ પ્રકૃતિનો તાત્ત્વિક અને સ્વાયત્ત અંશ છે, અને કવિઓ એના ઝરણામાંથી લેતા કદી અટકવાના નથી, તેમ છતાં એ ઝરો કદી ખૂટવાનો નથી. એ માત્ર વધુ ને વધુ શુદ્ધ અને નવા નવા અનુભવોથી સમૃદ્ધ થતો રહેશે.૪૯

('ધિ ઇસ્થેટિક એક્સ્પિરિયન્સ એકોર્ડિંગ ટુ અભિનવગુપ્ત' બીજી આવૃત્તિ, ૧૯૬૮નો ઉપોદ્ઘાત.)

---

૪૭. આનંદવર્ધન ('ધ્વન્યાલોક', પૃ. ૯૧) કહે છે કે કવિપ્રતિભા એ પ્રતિભાનું એક વિશેષ રૂપ (प्रतिभाविशेषम्) છે. અભિનવગુપ્ત ('ધ્વન્યાલોકલોચન' પૃ. ૯૨) ટીકામાં કહે છે કે: प्रतिभा अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमा प्रज्ञा; तस्याः विशेषो रसावेशवैशद्यसौंदर्य काव्यनिर्माणक्षमत्वम्। શૈવદર્શનમાં પ્રતિભાને સર્જક વિસર્ગ કહેલી છે. 'તંત્રાલોક' ખંડ ૫, પૃ. ૪૩૩ ઉપર કહ્યું છે: .. विसर्गानन्दधारया। सिक्तं तदेव सद्विश्वं शश्वन् नवनवायते॥

૪૮. 'ધ્વન્યાલોકલોચન', પૃ. ૫૪૦.

૪૯. 'ધ્વન્યાલોક', પૃ. ૫૪૫-૬.

The decisive moment in human evolution is perpetual. That is why the revolutionary spiritual movements that declare all former things worthless are in the right, for nothing has yet happened.

-Franz Kafka

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : આકૃતિ, સી/૪૮ સરદાર ઉ. નગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૬

સેતુ-૫

એતદ્

માર્ચ ૧૯૭૮ વર્ષ ૧ અંક ૫

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, બ્લૉક નં.-૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ-૩
પેડર રોડ
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

વ્યવસ્થા / મુદ્રણ : આકૃતિ, સી-૪૮, સરદાર ઉદ્યોગનગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૬.

વાર્ષિક લવાજમ : રૂા. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
જયંત પારેખ, મુંબઈ
રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે
'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી
કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

અનુક્રમ

પ્રમુખ ભાતભાતના

ડબ્લ્યુ. એસ. મેર્વિન / અનુ. જયંત પારેખ

શરમના પ્રમુખને પોતાનો આગવો ધ્વજ છે
જુઠ્ઠાણાનો પ્રમુખ ઈશ્વરના શબ્દો અવતરણ રૂપે ટાંકે છે
આખરે સંતુષ્ટ થઈને
નિષ્ઠાનો પ્રમુખ આંધળાને અંધાપાની ભલામણ કરે છે
અરે! અરે!
વાહવાહના ગડગડાટ–ફાંસીએ લટકતી એડીઓ જેવા
આંખો ચૂરેચૂરા થઈ જાય ત્યાં સુધી
એ એમના પર ચાલે છે
ને પછી ઘોડેસ્વાર થઈને દોડી જાય છે
ક્યાં ય શોકનો પ્રમુખ નથી
શોક તો છે એક સામ્રાજ્ય
પ્રાચીન, ચક્રવર્તી, એમાં એકેય રંગ નથી
એનો સમ્રાટ ક્યારે ય નજરે દેખાતો નથી
પ્રાર્થનાઓ એની શોધ કરે છે
મૌન જેવા
કાળા ધ્વજ પણ એની શોધ કરે છે.

દ્રોહ

સિગુરદુર માન્યુસન / અનુ. સુરેશ જોષી

તારો સ્પર્શ મારા હૃદયને આહત કરી ગયો કારણ કે
એ જે હૃદયમાંથી આવતો હતો તે હૃદયને ચાહવાની
રજા નહોતી. મારાં આંગળીનાં ટેરવાં તારી ભીની આંખ
પર ફરતાં રહ્યાં ને જેને કોઈની સાક્ષીએ છતું
ન કરી શકાય એવા સત્યને તેં તારી પાંપણો ઢાળીને
ઢાંકી દીધું.

ને આપણે બંને એકલવાયાં બાળકોની જેમ ઊભાં
રહી ગયાં–શહેરના પ્રચણ્ડ પડછાયા નીચે. આપણે
એકબીજાના ગાલ પર દબાવેલા હાથ વચ્ચે હતું એક
ભયજનક સત્ય– જે શબ્દોમાં ઉચ્ચારાતું નહોતું.

આપણે એ સત્યની પીઠ કરીને ભાગ્યાં ને રાત્રિના
અન્ધકારમાં આપણા હાથ ધોયા, છતાં આપણી શિરાઓમાંનું
લોહી જૂના પડછાયાઓને આપણે કરેલા સત્યના દ્રોહના
સાક્ષી બનવા બોલાવી રહ્યું છે.

એક કાવ્ય

બિહારી પંડ્યા

તારી આંખોએ
મારા અવાજની આસપાસ
એક હવાનું કુંડાળું રચ્યું છે.
તું કશુંય સમજી શકે
એ પહેલાં
અને હું તારી આંખોને
જીવી શકું
એ પછી પણ
મારી સુમસામ રાતોના
અંધકારો
ભરી ભરીને મારે પીવા છે.
અને મારા ઘરના

બારસાખ પર ચાંડેલી ચકલી
અવાજ કરી ઊઠે
એ પહેલાં મારે ઊડી જવું છે.
મારે આસ્ફાલ્ટના રસ્તા
ઉપર ચાલવું છે ડગ માંડીને,
અને ભરી ભરીને
પીવી છે ચહેરાઓની રતાશ.
આ બધું જ કરવું છે,
અને ઉકલી પણ પડવું છે
એક સુમસામ રાત થઈને.
અવાજ,
શબ્દ,
એકાંત,
રાત
બધું જ બધું
એક દિવસ ઉકલી જવાનું જ છે
એનીયે ખબર છે,
છતાં હું ઉકલી શકતો નથી,
આ રાતોમાં–
રાત્રિનો ભર્યો ભર્યો અંધકાર
મારી આંખોમાં જીવ્યા કરું
એવી ઇચ્છાઓને પણ દબાવી શકતો નથી.
અને કશુંક અનુભવી રહ્યો હોઉં
એવું ઝણઝણી ઊઠે છે તારે તારમાં
અને હું ઉકલી પડું છું
એકાંતના ઓળામાં
એક શબ્દ બનીને–

૬ એતદ્ માર્ચ ૭૮

સાત કાવ્યો [એન્ટોનિયા માટે]

માર્ક સ્ટ્રાંડ / અનુવાદ : મુકેશ વૈદ્ય

૧

શરીરની રાત્રિની ધારે
દસ ચંદ્ર ઊગે છે.

૨

ઘાનો ડાઘ ઘાને યાદ કરે છે.
ઘા પીડાને યાદ કરે છે.
ફરી એક વાર તું રડે છે.

૩

આપણે તડકામાં ચાલીએ
ત્યારે આપણા પડછાયાઓ મૌનના તરાપા જેવાં હોય છે.

૪

મારું શરીર સૂઈ જાય છે
અને હું સાંભળું છું મારો પોતાનો અવાજ
મારી પડખે સૂતેલો.

૫

ખડક આનંદ છે.
અને તે ઊઘડે છે.
અને આપણે એમાં પ્રવેશીએ છીએ.
જેમ આપણે પ્રવેશીએ આપણામાં
દરેક રાત્રે.

૬

જ્યારે હું બારી સાથે વાત કરું છું
હું કહું છું બધું જ
બધું જ છે.

૭

મારી પાસે ચાવી છે
તેથી હું બારણું ખોલી અંદર ચાલું છું.
અંધારું છે અને હું અંદર ચાલું છું.
અંધારું ગાઢ બનતું જાય છે અને હું અંદર ચાલું છું.

આપોપું

ઇન્દુ ગોસ્વામી

સપનું તો સૂરજનેય ઊગે
હવાતિયું તો
હવાલદારેય મારે
મારી મિરાત કંઈ ઉખાણા પર ચાલતી નથી
જનમતાંવેંત
મેં લાગલી
સાત કોઠાની સાંભળી છે
હીરની દોરી
ઓશિયાળી આંખો
ને અલ્લાબેલી હાલરડું
હજુય તાણ્યે જાય છે ક્યાંક મને
મારી આ ચમચીએક ટેવ
કયા માંડવગઢનો દરવાજો ખોલી આલશે મને
ગળથૂથીમાં
સામે ઊભી હતી એ તો
ભીંત જ હતી
પછી આકાશના લખોટા ગણવાનો
અરથ શો
ને અમથાજીનું અચરજ તો જો
હજુ પાંગત તો પગે પડી છે:
ફૂકડે ફૂને પોતાની પડી છે
ને હું મુલ્લાંજીની જેમ
બોડિયાં ટેરવાંને જોયા કરું છું
હવે
મારે આપોપું બકવું તો કઈ રીતે બકવું
કે નીંદરમાં ને નીંદરમાં
હું જીવતો કપાઈ ગયો હતો—
રાતોરાત ચવાઈ ગયેલા
નખ્ખભાઈના નની જેમ

એક વાર્તા

મણિજીવન મહેતા

અહીં મારા મનમાં બખ્તર પહેરીને રાજકુમારી નામે ર બેઠી છે પહેરી બખ્તર. મને ઊંઘ આવે છે અને હું પાંપણ ઢાળી શકતો નથી, કારણ પાંપણ ઉપર તિરાડ પડી છે અને મને ભય છે પાંપણ ઢળશે અને તિરાડ દેખાશે અને કીકી ઢોળાઈ જશે અને હું મનને ખૂણે બેઠેલી રાજકુમારી નામે ર દેખાશ કેમ કરીને ? ગઈ કાલથી આ પ્રશ્ન આમ ને આમ ખોડંગાઈ ઊભો છે મારી સામે અને મને યાદ નથી હું ગઈ કાલથી ઊંઘી શક્યો નથી અને મને ઊંઘ આવે છે પણ હું ઊંઘી શકતો નથી. મને ખબર છે મને ઊંઘ આવશે તો પાંપણ ઢળશે તો તિરાડ દેખાશે તો તિરાડમાંથી કીકી ઢળશે ને ઢળશે તો ઢોળાશે ને ઢોળાશે તો હું મનને ખૂણે બેઠેલી રાજકુમારી નામે ર દેખીશ કેમ કરીને...

મને ઊંઘ આવે છે અને ઊંઘી શકતો નથી એ સ્થિતિ ઉપર મને હસવું આવે અને હસવું એવું કે ખડખડાટ નહીં. સુક્કા ઘાસમાંથી સસલું દોડી જાય, સળવળાટ થાય અને ક્ષણ પછી જેમનું તેમ. એવું જ હસવા વિશે. હા, એવું જ હસવા વિશે. મોં પરની રેખાઓ થોડી ક્ષણ ફરકી જાય, ફરફરી ઊઠે, થરથરી જાય અને પાછી જેમની તેમ. હું જ મને સંબોધી કહું છું ભાઈ દુઃખી થવાની ઘડી ઘણી આવશે પળ આવશે વિપળ આવશે ક્ષણ નિરંતર આવશે અને તું બખ્તર પહેરી બેઠેલી રાજકુમારી નામે રને જોવા શું ટટળી–

રહ્યો છે? તું મનના ખૂણામાં શું ખોળે છે અને સાંભળ પુરાણોમાં કહ્યું છે મનને ખૂણા ના હોય ખાબોચિયાં હોય તો તું ત્યાં શોધે છે રાજકુમારી નામે રને? એવામાં હું મને સંબોધું ને હું સાંભળું ને પડઘો પડે અને ભીંત સાથે અફડાય અને ભીંતના પોપડા ખરી પડે અને હું દટાઇ જઉં નીચે. મારી પાસે ત્વચા જેવું કશુંક; ન બખ્તર ન કશુંય બીજું અને હું દટાતો જઉં નીચે. મને મારી ભૂલ સમજાઈ. હું જ મને સંબોધીને આ વંટોળ સર્જી બેઠો અને મને ત્યારે ખબર પડી મારી પાસે ત્વચા જ માત્ર, માત્ર ત્વચા જ રક્ષણ માટે બખ્તર જેવું નથી કશું મારી પાસે. મારી પાસે કશું જ નથી અન્ય કંઈ. અન્ય કંઈ કશું નહીં.

મારી પાસે ત્વચા જેવું કશુંક. ન બખ્તર ન બખ્તર જેવું કંઈ. હું દટાઈ ચૂકયો પોપડા ઈંટ માટી ચૂના લીલના પડ પોપડા નીચે. મને ઊંઘ આવે છે પણ પાંપણ ઢાળી શકતો નથી. પાંપણ ઢાળું તો મને બીક છે આ માટી ચૂનો ઢેફા લીલના ઢગમાં ઢોળાઇ જશે મારી કીકી અમથી નાની ગોળ મટોળ ગોટી જેવી કીકી અને હું કેમ કરીને શોધીશ મને ભય છે અને હું કેમ કરીને શોધીશ મનને ખૂણે બેઠેલી રાજકુમારી નામે ર મને ભય છે...

ત્યાં ત્વચામાં ભોંકાય છે બળી ગયેલી દીવાસળીનો અગ્રભાગ, ત્યાં ચૂભાય છે ત્વચામાં માટીનો અણિયાળો એક ઢેફો ને ત્યાં નસ્તર મૂકે છે ત્વચામાં સુક્કી લીલનો એક સુકાયેલો ચીમળાયેલો ભાગ હું ઈંટમાટીચૂનાલીલના ઢગ નીચે થોડો સળવળું. આ દીવાસળી ભાંગી જશે તૂટીને ટુકડો થશે અને પ્રકાશ ફેલાઈ જશે મારામાં સોંસરો અગ્નિ પ્રવેશી જશે ત્વચામાં છિદ્ર પાડી કે અણિયાળો ઢેફો છેદ મૂકશે મારા શરીરમાં અને ચીરાઈ જશે મારું સમગ્ર એક સામટું એક ઝાટકે કાં તો આ લીલ સુકાઈ ગયેલ લીલ તરવા માંડશે મારા લોહીમાં ને પેલી દીવાસળીના પ્રકાશમાં સળગી ઊઠશે આ લીલ સુક્કી ને આ લીલ લીલી અને સળગી ઊઠશે મારું લોહી લાલ ને ધુમાડો ફેલાઈ જશે મારી ધમનીમાં ને શિરાઓ ફૂલીને ફાટી જશે ફટાક ને હું ભયમાં ચીસ પાડી ઊઠું. ચીસ પાડતાં દીવાસળી ઊડીને દૂર પડી લીલના ઢગ પર ને પેસી ગઈ લીલના ઢગમાં અને ઉપર ઢેફો જઈ પડ્યો અને હાશ. અને હાશ મને બખ્તર મળી ગયું હોય એવું લાગ્યું. હું સળવળ્યો, અને સ્વસ્થ થવા પ્રયત્ન કરવા લાગ્યો. ત્યાં પાછું મને લાગ્યું મને ઊંઘ આવે છે અને હું ઊંઘી શકતો નથી અને મારે બખ્તર...

આ શું... આ ગણગણાટ ક્યાંથી આવે, કાનમાં જામી ગયેલાં માટીના સ્તરને

ખંખેરતો આંખમાં જામી ગયેલ લીલના સ્તર ઉખેડતો જોઉં તો દૂર સુધી લીલના ઢગમાં એક જંતુ નામે જંતુ ક્યુંક ગણગણતું સંભળાયું. લીલની નજીક કાન માંડ્યા તો જંતુ નામે જંતુ ગાતું હતું. હું જંતુ ને ગાતું જોઉં સાંભળું જોઉં સાંભળું ને મનમાં થાય મારે સમજણ જેવું કંઈક હતું હમણાં પહેલાં તે શું દટાઈ ચૂક્યું ગયું દટાઈ અહીં આ માટી ચૂના લીલ ઢેફાંના ઢગ નીચે શું ગયું દટાઈને હું સાંભળું હા હું સાંભળું જંતુ ગાતું : "જીવતું માણસ બખ્તર પહેરે બખ્તર પહેરે, બખ્તર વિનાનું જીવતર કેવું જીવતર કેવું. બખ્તર તો બહુગુણી. હા બહુગુણી. બખ્તર વિણ સહુ ચીજ અધુરી. ત્યાને કશું અડકે નહીં ને લોહી તો સાવ શુદ્ધ. માણસને તો રોજ લડવાનું હા લડવાનું. જીવતું માણસ બખ્તર પહેરે બખ્તર પહેરે." હું સમજું કે મારી સમજ છેટ માટીચૂનાલીલના ઢગ નીચે દટાઈ ગઈ. ના નથી દટાઈ ગઈ ને એવું તેવું સમજું ઘડીક ને સમજું સળવળું થોડું ત્યાં ને મારા સળવળાટથી જંતુ ગોથું ખાઈ લીલમાં ક્યાંક ઊંડે ઊતરી ગયું ગોથું ગાઈ અને હું સ્તબ્ધ.

હું સ્તબ્ધ. હું સ્તબ્ધ ને મારા લોહીમાં અંધારું ઘોર. ચારે કોર ઘોર અંધારું ઘોર અને હું સ્તબ્ધ. ન પાંપણ ફરકે ન આંખ ન હલે રૂંવાટી ને ચાલે શ્વાસ જેવું ધીમું ક્યાંક. વિચારના મણકા તૂટી વેરાઈ જાય ધૂળમાટીઢેફાંલીલના ઢગ ઉપર ને હું એકીટશે તાકી રહું છત વગરના આકાશ જેવી આ જોય જ્યાં પડ્યું છે સઘળું વેરણ છેરણ અને મને થાય મારી ઊંઘ પણ વેરાઈ ગયેલ લાગે અહીંયા આ અહીંયા મારી ઊંઘ વેરાઈ ગયેલી લાગે ને હું સ્તબ્ધ. હું શોધવા નીકળ્યો છું મનના ખૂણે બખ્તર પહેરીને બેઠેલી રાજકુમારી નામે રને અને રાજકુમારી નામે રનું નામ પૂરું જાણું નહીં. એનું નામ પણ પૂરું જાણું નહીં ને એ રાજકુમારી નામે ર, રને નામે કંઈ પોતાને ઓળખ નહીં ને પાછી બેઠી છે પહેરી બખ્તર અને તેય બેઠી છે મનના ખૂણે રાજકુમારી નામે ર. કેમ કરીને સાંભળશે મારી બૂમ. કેમ કરીને સાંભળશે મારી બૂમ રાજકુમારી નામે ર. બૂમ પાડીશ ને ધસમસતી જશે ને અફડાશે બખ્તર સાથે અને ચૂરેચૂર થઈ વેરાઈ જશે તેની આસપાસ અને હું પ્રત્યુત્તરની પ્રતીક્ષામાં જ પાડી ઊઠીશ બૂમ ને પાછી બૂમ ધસમસતી જશે ત્યાં ને અફડાશે ત્યાં ને વેરાઈ જશે પાછી ત્યાં ને હું ઊભો રહીશ અહીં જેમનો તેમ. બૂમ જશે ત્યાં ને અફડાશે અથડાશે ત્યાં/ને વેરાઈ જશે ત્યાં ના ત્યાં જ, ને તેમાંથી ઊઠશે વલય/એક નાનું વલય/એક મોટું/ને પાછું વળશે આમ અને આવી પહોંચશે અહીં અને ઘેરી વળશે મને અને ઘેરાઈ જઈશ હું. ના, થાય છે આ રાજકુમારી નામે રનું

બખ્તર ખૂમથી વેધી શકાશે નહીં છેદી શકાશે નહીં નહીં ભેદી શકાય ખૂમથી આ રાજકુમારી નામે રનુ' બખ્તર. તેા ?

પ્રશ્નો વિચારતાં પાછું મને થાય છે કે ઊંઘ જેવું કાંઈ ઘેરાય છે મારી આસપાસ ને હું પાંપણ ઢાળી શકતેા નથી. કારણ પાંપણ ઢાળું તેા મને ભય છે પાંપણમાં પડી છે તિરાડ મને યાદ છે પાંપણમાં પડી છે તિરાડ ને તિરાડ-માંથી મને શંકા છે તે તિરાડમાંથી નાની મારી કીકી નાની અમથી મારી કીકી ઢેાળાઈ જશે કયાંક અને હું મને ભય છે હું મનને ખૂણે બેઠેલી બખ્તર પહેરી બેઠેલી રાજકુમારી નામે રને કેમ કરીને જોઈ શકીશ ?

હું ઊભેા છું સ્તબ્ધ. મારી આસપાસ ધૂળમાટીઢેફાલીલનેા ઢગ ને હું ઊભેા છું સ્તબ્ધ, ત્યાં મારા પગના અંગૂઠે ડંખે કશું. મારા પગને અંગૂઠે લાગે ડંખ જેવું/ડંખે ડંખ જેવું અને જોઉં તેા પેલું લીલમાં સંતાઈ ગયેલું જંતુ નામે જંતુ મારા પગના અંગૂઠાને માથું ઊંચકી ડંખી રહ્યું ને હું ઊભેા રહ્યો સ્તબ્ધ. હું ઊભેા રહું સ્તબ્ધ અને ડંખનેા પડઘેા પડે ઠેઠ ઊંડે લેાહીમાં/ઠેઠ ઊંડે/ અને મને કંઈ સંભળાવા લાગે ઠેઠ ઊંડે કયાંક ઊંડે લેાહીમાં. હું ઊભો રહું સ્તબ્ધ ને પડઘામાંથી તારવું શબ્દો પછી તારવું અર્થ તારવવા લાગું અરથ. પેલાં જંતુનેા ડંખ મારા લેાહીમાં ને મારા લેાહીમાં પડઘેા ને પડઘેા. અને શબ્દો અને અર્થ હું ઉકેલવા મથું, માથું પછાડી મથું, મારા લેાહીમાં પડચો ડંખ ને પડચા પડઘા અને મથું તારવવા અર્થ બધાયનેા. હું અર્થ ઉકેલવા મથું. હું ઉકેલું પડઘેા ને ડંખ ને મને સંભળાય આ જંતુ માણસ એક સમયમાં સમય નામની છીપમાં/આ માણસના જંતુ અકબંધ એક સમયમાં મને સમજાય આ જંતુને હાડચામ, જંતુને હાથ પગ જંતુ ને નાકકાન જંતુને લેાહીત્વચા બધુંય બધુંય એને ન બખ્તર જેવું કાંઈ જંતુ પાસે. હું પડઘેા ને અરથ ને જંતુ ને માણસ બખ્તરહીન. હું પડઘેા ને અરથ ને જંતુ ને માણસ બખ્તરહીન. મારી આસપાસ ફેરકુંદરડી અને હું સ્તબ્ધ ઉકેલતેા રહું લેાહીમાં ઊઠતા પડઘા અને એ બખ્તરહીન આજે નાનું જંતુ સળવળતું લીલમાં હું જોતેા રહ્યો આમ આજે, અને જરૂર નહીં બખ્તરની. હું વિચારતેા રહ્યો સ્તબ્ધ ઊભો રહી સ્તબ્ધ ત્યાં પગના અંગુઠેથી લેાહીનું ટીપું એક ટીપું બે ટીપું ત્રણ. ટપટપ જંતુ ઉપર અને જંતુ નામશેષ. પડઘા નામશેષ. એની પાસે બખ્તર જેવું નહેાતું કંઈ કશું એની પાસે ને એ જંતુ નામશેષ.

ફરે ફેરકુંદરડી મારા મનમાં મનની જેવું કાંઈ ને હું સ્તબ્ધ. જંતુ નામશેષ. મને ઊંઘ આવે છે અને હું ઊંઘી શકતેા નથી. મને ભય છે ઊંઘ આવશે

અને મને ભય છે મારી પાસે નાકકાન આંખકાન ત્વચાલોહી લોહીમાંસ હાથપગ લોહીમાંસ અને મને ભય છે હું બખ્તરહીન. મારા મનને ખૂણે રાજકુમારી નામે ર બેઠી છે બખ્તર પહેરીને ને મને ભય છે હું દેખીશ કેમ કરીને મનને ખૂણે બેઠેલી રાજકુમારી નામે રને ? પગને અંગૂઠેથી વહે જતું લોહી ટપ ટપ વહે જતું લોહી ટપ ટપ ને હું ઊભો સ્તબ્ધ. ફરે ફુદરડી જેવું ફર ફર ફર્યા કરે મનમાં મનની જેમ ને હું ઊભો સ્તબ્ધ. મારી સામે જંતુ નામશેષ જંતુ એક મારી સામે ચૂનો માટી લીલ ઠીકરાં ઢગ ને હું ઊભો સ્તબ્ધ. મનને ખૂણે બેઠેલી રાજકુમારી નામે રને જોવા. મને ઊંઘ આવે છે ને હું ઊંઘી શકતો નથી મને ભય છે હું પાંપણ ઢાળીશ તો પાંપણમાં પડેલી તિરાડમાંથી કીકી ઢોળાઈ જશે ઢોળાઈ જશે અને હું કેમ કરીને જોઈ શકીશ મનને ખૂણે બેઠેલી બખ્તર પહેરીને બેઠેલી રાજકુમારી નામે રને ?

અંગૂઠેથી વહે જતું લોહી ટપ ટપ અને ટપ ટપ અને સામે ચૂનો માટી લીલ ઠીકરાં ઢગ ને મનનો ખાલી ખૂણો. મનનો ખાલી ખૂણો ખાલી અફાટ મારું મસ્તક અફાટ અને પડઘો પડે હસવાનો પડે પડઘો હસવાનો પડે પડઘો હસવાનો અને તરંગ ઊઠે હાસ્યના ઊઠે તરંગ ઉપહાસના અને ખણખણ સંભળાય ખણખણ બખ્તરિયા અવાજે એક સામટા અવાજે બખ્તરિયા અને ડૂબી જાય પડઘાઓમાં ડૂબી જાય આંખકાનનાકત્વચા જેવું બધું ડૂબી જાય પડઘાઓમાં અને પગને અંગૂઠેથી વહે જતું લોહી જતું વહે ટપ-ટપ, ટપ-ટપ, ટપ. ......

ન્હાનાલાલની કાવ્યભાષા વિશે થોડુંક—

સુમન શાહ

શતાબ્દી-વર્ષ જેવા સાંસ્કૃતિક અને વ્યાખ્યાનશ્રેણી જેવા સંસ્થાકીય સંદર્ભો વચ્ચે પણ હું કવિશ્રીની કશી સ્તુતિ કરી શકું નહિ. કેમ કે એવી સ્તુતિઓ મોટેભાગે બેજવાબદારભાવે થતી હોય છે. બાકી કવિશ્રીના કાવ્યરાશિનો મોટો ભાગ આજે તો અ-પ્રસ્તુત ભૂમિકાનો પ્રતીત થયો છે—એમનું મોટા ભાગનું સર્જન સમસામયિક માનવીય સંદર્ભથી આજે તો વેગળું ભાસે છે. પ્રસ્તુતતાના આ મુદ્દાને વિશેની આ સમજ અનેક મર્મજ્ઞ ભાવકોની છે, છતાં હું અહીં એક બીજું વધુ ચોક્કસ કારણ આગળ કરવા માગું છું. કવિશ્રીની હું સ્તુતિ કરી શકતો નથી તેના કારણમાં હું આવું તારણ રજૂ કરવા માગું છું : કે એમની મોટા ભાગની રચનાઓમાં શબ્દનાં બહિર્ તત્ત્વોને જ બહેલાવવામાં આવ્યાં છે અને કાવ્યકલાની સર્જનપ્રક્રિયાનો ઉચિત ઉપક્રમ ભાગ્યે જ મંડાયો છે, પરિણામે એમની ઘણી રચનાઓ રસાનુભવ કરાવવામાં નિષ્ફળ જાય છે. 'વાગ્મિતા' જેવા, શબ્દના બહિર્ વ્યાપારો પણ આનન્દજનક નીવડી શકે છે, તે હું જાણું છું; પણ કાવ્ય રચનાર માટે વાગ્મિતા પણ સામગ્રીસ્વરૂપ છે, સાધનસ્વરૂપ છે. ન્હાનાલાલમાં તે સાધ્ય બને છે, એટલું જ નહિ, કાવ્યના પર્યાય તરીકે એ સિદ્ધિને ઓળખાવાય છે અને એવી સ્તુતિ શતાબ્દી-વર્ષ જેવા સાંસ્કૃતિક અને વ્યાખ્યાનશ્રેણી જેવા સંસ્થાકીય સંદર્ભો પ્રાપ્ત થતાં એના

અનેક ગણા પ્રમાણમાં વિસ્તરે છે. કવિશ્રીના તર્પણની એ પરિપાટી મને માન્ય નથી અને આપણે વધુ ને વધુ વિવેચનાત્મક બનીને જ સાચું તર્પણ કરી શકીએ એમ હું સ્પષ્ટપણે માનું છું, અને ઇચ્છું છું, કે તમે પણ એમ જ માનો—આ વ્યાખ્યાનની એ એક માત્ર સાહિત્યોત્તર ઇચ્છા છે.

મેં રજૂ કરેલું આ તારણ હું સમર્થિત કરી શકું છું. સુન્દરમ્ જેવા મૂર્ધન્ય કવિ-વિવેચકે આવી જ જાતનો પ્રતિભાવ આપીને કવિશ્રીનું મૂલ્યાંકન કર્યું છે. 'અર્વાચીન કવિતા'માં પોતાના મૂલ્યાંકનને સર્વાંગસ્પર્શી અને વ્યાપક બનાવતાં પહેલાં તેમણે કહ્યું છે; 'રસ અને તત્ત્વની નિરપેક્ષ દૃષ્ટિએ' એમની કવિતા 'મર્યાદાવાળી' છે : 'તેમની કવિતા હમેશાં અને સર્વત્ર શકય હોય તેટલાં અલંકરણોને આરાધવામાં વિશેષ પ્રવૃત્ત રહેલી છે' : તેમની કવિતામાં 'શબ્દ-અર્થનાં બાહ્યાંગોની આરાધનાનો અતિરેક' જોવા મળે છે : એમની કવિતાને 'મહાન થતાં રોકનારું તત્ત્વ' તે એક તરફથી આ છે; તો બીજી તરફ 'જીવનની ગહન અનુભૂતિઓની તથા તત્ત્વપરામર્શક બુદ્ધિશક્તિની ઊણપ' છે.[૧] હું આ 'બીજી તરફથી' રજૂ કરાયેલી ઊણપને માન્ય નથી રાખતો—કેમ કે સુન્દરમે ન્હાનાલાલમાં જોયેલી એ ઊણપને પોતાના મૂલ્યાંકનમાં કશેય વસ્તુલક્ષી ધોરણે પ્રતીત કરાવી નથી. ખરી વાત તો એ છે કે વાગ્મિતા જેવા બહિર્ વ્યાપારોની સાથોસાથ કવિશ્રીની કવિતા ભાવનાઓ અને સંસિદ્ધ જીવનમૂલ્યોના એક વ્યાપક પરિમાણને પોતાની સાથે લઇને ફરે છે—છતાં તેનું તેની સાથે કશું એકરૂપત્વ સિદ્ધ થયું હોતું નથી, તેથી રસાનુભવમાં એ ભાવનાલોક એક મોટું વિઘ્ન બની રહે છે. વાગ્મિતા—વ્યાપારોમાં વિસ્તરતી આ પ્રવૃત્તિ બહુશઃ અભિધાની ભૂમિકાએ અભિવ્યક્તિનો, કવિશ્રીની શૈલીનો, બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો કાવ્યભાષાનો એક સાધારણ માર્ગ બની રહે છે. 'કાવ્યબાની' સંજ્ઞાથી ઓળખાતો આવેલો એ માર્ગ વર્ણવવો તે મારા વ્યાખ્યાનનો વિષય છે, તે મને યાદ છે; પણ મારે એ જણાવી લેવું જોઇએ કે મારા તારણને હું સુન્દરમના તારણ કે પ્રતિભાવ વડે સમર્થિત કરવાની આ વાતને અહીં જ પડતી મૂકવા માગું છું. સુન્દરમ્ જેવા મૂર્ધન્ય કવિ—વિવેચકે પણ આમ જ કહ્યું છે અથવા તો એમની ફલાણી વાતને હું માન્ય નથી રાખતો જેવાં વિધાનો વત્તેઓછે અંશે આત્મલક્ષી ભૂમિકાનાં નિવેદનો જ બની રહે છે—એવાં નિવેદનો કે જેમાંથી બીજાં એવાં જ વિધાનો જન્મી આવે. આધુનિક સાહિત્ય—વિવેચનની ભૂમિકાએથી કહી શકું કે એવી ચર્ચા—ચર્ચીમાંથી અને એવાં સાધક—બાધક વિવેચનાત્મક સમર્થનોમાંથી આજની વિવેચના નીકળી ગઇ છે; અને હું ઇચ્છું છું કે આપણી વિવેચના

પણ નીકળી જાય–આ વ્યાખ્યાન પાછળની એ એક માત્ર સાહિત્યિક ઇચ્છા છે.

મેં રજૂ કરેલું તારણ હું આધુનિક ભૂમિકાએ સમર્થિત કરવા માગું છું. મારે એ ભૂમિકાને વ્યક્ત કરે તેવાં કેટલાંક ગૃહીતોની અને પૂર્વધારણાઓની વાત તમને ચોક્કસપણે કરવી જોઈએ. હું ન્હાનાલાલની કાવ્યભાષા વિશે જે કંઈ થોડું કહેવા માગું છું તેની પદ્ધતિનો પણ એમાં સમાવેશ થઇ જાય છે. આ અંગે હું તમારી સમક્ષ ચારેક વીગતો મૂકીશ : (૧) આજે સાહિત્ય–વિવેચને આધુનિક ભાષાવિજ્ઞાનની ભૂમિકા સ્વીકારેલી છે અને તેમાં થયેલા નવ્ય વિકાસોનો લાભ લેવાનું સંકલ્પપૂર્વક તાક્યું છે. (૨) વિવેચન આજે કૃતિની ભાષાના વર્ણન પૂરતું મર્યાદિત થઈ આવ્યું છે; કૃતિની શાબ્દિક સંરચના વધારે ઊંડી સંરચનાઓનું જ રૂપાન્તર છે એવું સમજવા છતાં આજે શબ્દ શબ્દ વચ્ચેની સમ્બન્ધભૂમિકાઓની તપાસને જ પ્રાધાન્ય અપાયું છે. (૩) કાવ્યભાષા માન્ય ભાષાથી ઊફરા જવાની પ્રવૃત્તિનું પરિણામ છે તેથી કાવ્યત્વની કે સાહિત્યિકતાની માત્રા નક્કી કરી આપવામાં વિવેચના પોતાના પરમ ધ્યેયની સાર્થકતા સમજે છે. (૪) ભાષાના વ્યાકરણ સાથેનો કાવ્યભાષાનો કે કવિની શૈલીનો ભેદ ધ્યાનનો વિષય બનતાં, વિવેચના હવે માત્ર વર્ણનાત્મક છે–અર્થઘટન કે મૂલ્યાંકનના મુદ્દાઓને તેણે ભાવકની અંગત ભૂમિકાના ગણ્યા છે. આપણને ખબર છે કે કોઈ પણ કૃતિના મૂલ્યાંકનનો મૂળ આધાર તે કૃતિના અવિકૃત વર્ણનને આભારી છે–તેવા વર્ણન વિનાનું મૂલ્યાંકન કાં તો વાયવ્ય હોઈ શકે અથવા સાહિત્યેતર હેતુઓથી દોરવાયેલો કશોક પ્રલાપ; એ પ્રશસ્તિપૂર્ણ હોય કે ટીકાત્મક : એને વિવેચનાત્મક ભાગ્યે જ લેખા શકાય. કવિશ્રીની કાવ્યભાષાને હું વિવેચનાત્મક પરિપાટીએ વર્ણવવા માગું છું.

મારી વાતમાં હું જેટલો ચોક્કસ છું તેટલો મહત્ત્વાકાંક્ષી નથી. તમે જોઈ શકો છો તેમ મારાથી પદ્ધતિ બહાર જવાય જ નહિ એ સંકલ્પને હું બરાબર વળગી રહ્યો છું. કવિશ્રીની કાવ્યભાષાનું મારું વર્ણન મારા એમના કાવ્યરાશિને વિશેના ઉક્ત તારણના મેળમાં હોવું ઘટે, એ સમજાય તેવું છે. મારો, સુન્દરમ્‌નો કે બીજા અનેક નામી–અનામી ભાવકોનો ઉક્ત પ્રતિભાવ આધુનિક પરિપાટીએ વ્યાખ્યાબદ્ધ થઈ શકે છે–એવી વસ્તુલક્ષિતાને હું વળગી રહ્યો છું. કવિશ્રીની કવિતા અલંકરણોના બહિર્ સૌન્દર્યને તાકતી વાગ્મિતા–વ્યાપારની પ્રવૃત્તિ બની છે એ મતલબનો મારો, સુન્દરમ્‌નો કે બીજા અનેક નામી–અનામી ભાવકોનો પ્રતિભાવ મારા કે તે તેના સાહિત્યિક સામર્થ્યને આભારી છે. છતાં અમારું એવું જે કંઈ સામર્થ્ય છે તે તો અમારા ભાષાકીય સામર્થ્યની જ

એક કોટિ છે. આ હકીકતને જોઈને કહી શકાય કે ગુજરાતી ભાષામાં કવિશ્રીના પ્રકારની ઉક્તિઓ રચવાની કશીક અંતર્ગત વ્યવસ્થા હોવી જોઈએ—કેમ કે અમે અને કવિશ્રી બંને ભાષાકીય ધોરણોએ સમાન ભાષકો છીએ, એટલે કે અમારું ભાષાજ્ઞાન કહો કે આપણા સૌનું ભાષાજ્ઞાન, એ અર્થમાં સહિયારું છે. તમે જોઈ શકો છો કે હું જે વસ્તુલક્ષિતાને વળગી રહ્યો છે તેના કેન્દ્રમાં ભાષા છે અને મારો સુન્દરમ્ આદિનો પેલો પ્રતિભાવ નર્યો વૈયક્તિક કે નર્યો નિર્વૈયક્તિક નથી, પરન્તુ આન્તરવૈયક્તિક છે. આ આન્તરવૈયક્તિક પ્રતિભાવને ભાષાના વ્યાકરણની ભૂમિકાએ બહિર્ગત કરી શકાય, વર્ણવીને વ્યાખ્યાબદ્ધ કરી શકાય. કેમ કે કવિશ્રીની સૃષ્ટિ છેવટે તો ભાષામાં પડેલી એ અંતર્ગત વ્યવસ્થાને કારણે શક્ય બને છે—બીજા શબ્દોમાં એમ કહેવાય કે ગુજરાતી ભાષામાં કેટલાક એવા નિયમો પ્રવર્તે છે જે કવિશ્રીની છે તે પ્રકારની કાવ્યભાષાને જન્માવી આપે. હું હમણાં જ એ નિયમોની વાત કરવાનો છું. પણ તે પહેલાં એક વધુ સ્પષ્ટતા કરી લઉં : કાવ્યભાષા આમ તો ઘણો સંકુલ ભાષાકીય આવિષ્કાર છે અને તેથી તેનું સર્વાંગસમ્પૂર્ણ વર્ણન કરવાને ઘણો અવકાશ જોઈએ. અહીં તો એ ભાષાના એક જ વિશેષને એટલે કે ન્હાનાલાલની કાવ્યભાષાના વાગ્મિતા-વિશેષને જ વર્ણવવાનો મર્યાદિત ઉપક્રમ છે, વળી એ વર્ણનમાં મેં ન્હાનાલાલની થોડીક જ કાવ્યકૃતિઓને સામગ્રી તરીકે ખપમાં લીધી છે. જો કે એ કૃતિઓ ખૂબ જાણીતી છે, વળી જેની આકર્ષકતા વ્યાપક અને સંમિશ્ર છે તેવી એ કૃતિઓ છે. છતાં ઉમેરવું જોઈએ કે ન્હાનાલાલની કવિપ્રતિભાનો સદંશ જેમાં નષ્ટ થતો પ્રતીત થાય તેવી એ કૃતિઓ છે; અને તેથી, અહીં રજૂ થતો અભ્યાસ પ્રાથમિક સ્વરૂપનું એક માત્ર અછડતું નિદર્શન છે છતાં એને આધારે વધારે મોટા કદના અભ્યાસની દિશામાં ગતિ થવી સર્વથા શક્ય છે. તમે સમજી શકો છો કે મારી વાતમાં હું જેટલો ચોક્કસ છું તેટલો મહત્ત્વાકાંક્ષી નથી.

મારા આટલા પ્રાસ્તાવિક વક્તવ્ય પછી કવિશ્રીની કાવ્યભાષા વિશે મારું તથા જે પહેલું મંતવ્ય બંધાયું છે તે કહું : હું જોઈ શક્યો છું કે ન્હાનાલાલની કવિતામાં સામાન્યપણે, યાદ રહે કે સામાન્યપણે, નામ કે ક્રિયાની સરખામણીએ વિશેષણોની પૂરી પ્રચુરતા છે તથા નામપદની સરખામણીએ ક્રિયાપદની માવજત ઘણી ઓછી થઈ છે. તેમની કાવ્યભાષામાં ક્રિયાવિશેષણોથી લંબાતા રહેતા ક્રિયાપદલક્ષી નહિ પરન્તુ વિશેષણોથી લંબાતા રહેતા નામપદલક્ષી વ્યાપારો વિશેષ જોવાં મળે છે. તેમની શૈલીનો આ વિશેષ તેમનામાં પડેલા પયગમ્બરી આવેશનો વાહક બન્યો છે. તથા તેમણે પ્રમાણેલા સ્વ-ધર્મનો એટલે કે કવિ-

ધર્મનો પણ વાહક બન્યો છે. આ કારણે જ એમનું કાવ્યસર્જન સંવેદનો, ભાવનાઓ કે મૂલ્યોના મૂર્તિકરણને વિશે દોદળું રહ્યું છે—ક્રિયાઓ વડે જે કંઈ વિશ્વો રચાય તે પ્રત્યે તેમનાથી દુર્લક્ષ સેવાયું છે. ભાવકના રસાનુભવના સંદર્ભે આ વીગત સૂચક એટલા માટે બને છે કે કવિશ્રીના વિશ્વમાં એ, શબ્દોને 'સાંભળે છે'—એમાંથી જન્મેલાં સ્તોત્રોને કે વિધાનો અને ભાષ્યોને 'સાંભળે છે' : અનુભવતો નથી. કવિશ્રીનો વિચાર—ભાવના—દર્શન—લોક ગમે તેટલો કીમતી, પોતાના જમાનાનો ઉદ્ધાર કરનારો, માનવજાતને ઉપયોગી કે માર્ગદર્શક હોય તો પણ ભાવકને તેની કશી પ્રતીતિ થતી નથી. તે તો, તે જે કંઈ વાગ્મિતાવ્યાપારોમાં એને ભટકાવે તેમાં ગ્હેાં વકાસીને ભટકતો રહે છે. ક્રિયાઓ વિશેની કવિશ્રીની આ વિલક્ષણ વૃત્તિ નાટક અને મહાકાવ્ય જેવા ક્રિયાઓને કેન્દ્રમાં રાખી વિસ્તરનારા સાહિત્યપ્રકારોમાં દેખીતી રીતે જ જોખમી પુરવાર થઈ છે, તો ઊર્મિકવિતાના સંવેદનકેન્દ્રી પ્રકારોમાં પણ અન્વર્થક પ્રતીત થઈ હોય એમ લાગતું નથી.

તમે વ્યાકરણ તો જાણો છો, અને તેથી તમને ખબર છે કે ગુજરાતી વાક્યમાંના નામપદને વિશેષણો વડે વિસ્તારી શકાય છે, તથા ક્રિયાપદને પણ ક્રિયાવિશેષણો આદિ વડે વિસ્તારી શકાય છે. જેમ કે, 'ફત્તેસિંહરાવ બોલ્યા' એ વાક્યમાંના 'ફત્તેસિંહરાવ' એ નામપદને આ રીતે વિસ્તારી શકાય : 'વડોદરાના ભૂતપૂર્વ રાજવી સર સયાજીરાવ ત્રીજાના પૌત્ર ફત્તેસિંહરાવ બોલ્યા.' તો એ જ વાક્યમાંના 'બોલ્યા' એ ક્રિયાપદને આ રીતે વિસ્તારી શકાય : 'ફત્તેસિંહરાવ મારી જોડે પાંચ વર્ષને અન્તે એમ.એસ. યુનિવર્સિટીના સેન્ટ્રલ હૉલમાં પ્રેમપૂર્વક બોલ્યા.' અહીં વિશેષણ—વિશેષ્ય તથા ક્રિયાવિશેષણ અને ક્રિયાસૂચક રચના એવો નિશ્ચિત પદક્રમ પણ ભળાશે—તો વળી એમ પણ નોંધી શકાશે કે એ પદક્રમની નિશ્ચિતતા જેવી નિશ્ચિતતા નામપદ અને ક્રિયાપદના ક્રમને વિશે પ્રવર્તતી નથી. એટલે કે 'બોલ્યા ફત્તેસિંહરાવ' એવો પદક્રમ રચી શકાય છે; 'બોલ્યા પ્રેમપૂર્વક મારી જોડે પાંચ વર્ષને અન્તે એમ. એસ. યુનિવર્સિટીના સેન્ટ્રલ હૉલમાં ફત્તેસિંહરાવ,' એવો પદક્રમ રચી શકાય છે. આપણા વાક્યતન્ત્રમાં પડેલી આ લવચીકતાનો આપણી પદ્યરચનામાં મહત્ત્વનો ફાળો છે. ન્હાનાલાલની ડોલનશૈલીમાં પણ આ ભાષાકીય નિયમને વિશેની ઊફરાંટી વૃત્તિ સક્રિય થયેલી છે. એને 'અપદ્યાગદ્ય' કે 'રાગયુક્ત ગદ્ય' જેવાં જાતજાતનાં નામોથી ઓળખવાને બદલે, પદક્રમને વિશેની ઊફરાંટી સક્રિયાતાની ભૂમિકાએ કવિશ્રીની લાક્ષણિકતાને રૂપે વ્યાખ્યાબદ્ધ કરી શકાય. એમાં ધ્વનિના માપનો તેમ જ લયના આરોહ—

અવરોહનો સંકુલ પ્રશ્ન નિહિત હોવાથી હું આટલો ઈશારો કરી અટકું છું.

પરન્તુ નામપદ અને ક્રિયાપદની અંતર્ગત રહેલી નિશ્ચિતતાનો ન્હાન.લાલની કવિતાએ પૂરો લાભ લીધો છે એમ લાગ્યા વિના રહેતું નથી–તેમાંયે, આગળ કહ્યું તેમ, તેમનું વલણ નામપદને વિશે સવિશેષભાવે ઢળતું રહ્યું છે. 'વસન્તગીત'૨ નામની રચનામાં કાવ્યનાયક 'લાંબી શિશિર તણી રજની' પછી આવી રહેલી વસન્તદેવીને કોયલડી સત્કારે એમ ઇચ્છે છે, 'વસન્ત પધારે છે' જેવા વાક્યને કાવ્ય–પદાવલિમાં રૂપાન્તરતાં કવિશ્રીએ 'પધારે વસન્ત' એવી રચના સાધી છે. અહીં ક્રિયાપદ + નામપદ જેવો વ્યતિક્રમ તુર્તજ નજરે ચડશે, પણ એવા નિયમોલ્લંઘનથી કશી ઝાઝી કાવ્યોપકારકતા સાધી શકાઈ નથી. પણ કવિશ્રીએ 'પધારે' ક્રિયાપદને 'સાત્ત્વિક પ્રકાશને પગલે જેવા ગુચ્છથી વિસ્તાર્યું છે–એમાંયે, પ્રકાશનું–પગલું–સાત્ત્વિક પ્રકાશનું–પગલું જેવો વિશેષણ–વિસ્તાર થયો છે. 'પ્રકાશને પગલે' તો જાણે સમજી શકાય તેવી કાવ્યોક્તિ થઈ, પણ પ્રકાશનું 'સાત્ત્વિક' વિશેષણ પોતાની પ્રકૃતિએ કરીને જ આખી વાતને અમૂર્તતામાં ખેંચી જાય છે અને કવિશ્રીના એ દિશાના પૂર્વગ્રહની ચાડી ખાય છે. અહીં 'વસન્ત' એ નામપદને ૭ વિશેષણોથી વિસ્તારવામાં આવ્યું છે; 'સાત્ત્વિક પ્રકાશને પગલે' પધારનારી વસન્ત,

(૧) 'મીઠડી'

(૨) 'સાન્ત્વની'

(૩) 'ભાગ્ય સમ સંજીવિની'

(૪) 'જગજ્જીવન મન્ત્ર શી ઉદ્ધારિણી'

(૫) 'પ્રભુકિરણ સરિખા સકલસંચારિણી'

(૬) 'પ્રાચી-પ્રતીચી દિગ્‌ભુવન : સૌની પરમ કલ્યાણિની' છે–કાવ્યનાયકની હોય તો પણ વસન્ત ન્હાનાલાલીય રચનામાં આ રૂપે જ હોઈ શકે, કવિશ્રી આ છયે વિશેષણોના અર્થવિસ્તાર વડે 'વસન્ત'ના પોતાને અભિપ્રેત અર્થવ્યાપને આપણા લગી પહોંચાડવા તાકે છે, પણ તેમની રીતિ આમ ગુણસૂચક વિધાન રચવાની હોઈને આહ્‌લાદક નીવડતી નથી. ભાષાનાં કાવ્યોપકારક ગણાયેલાં પારદર્શકતા, સદ્યોવેદિતા, પ્રાસાદિકતા જેવા પરમ્પરાગત લક્ષણવિશેષો અહીં ગેરહાજર છે એમ લાગશે. વિશેષ્યની આગળ ઊભી કરાતી વિશેષણ–પંક્તિ એક પ્રકારનો દુરાન્વય પણ રચે છે. જેમ કે, આ જ રચનાના ચોથા ખણ્ડમાં, 'ફૂલડાની આંખોમાં વસન્ત ! કંઈ આંજ્યું તમે' જેવી કાવ્યોક્તિ રચવામાં કવિ સફળ રહ્યા છે; 'ફૂલડાંની આંખો' જેવો પ્રયોગ પણ નોંધપાત્ર નીવડ્યો છે; પણ પછીની પંક્તિ,

'આંજો જાદુગર આંજણુ એ મુજ નેન જો !'–માંના 'આંજણ'નાં તે પછીથી ગણાવાયેલાં વિશેષણો,

(૧) 'મ્હેકતુ''

(૨) 'મ્હેકાવતું'

(૩) 'પ્રાણુને ચેતાવતું'

(૪) 'વિરલ સૌન્દર્યે કદી કદી ભાસતુ''

(૫) 'પ્રિયનયનની કાન્તિમાં સ્થિર વાસતુ''

(૬) 'સ્નેહના સોહાગ સમ સપ્રભ યશસ્વી વિલાસતુ''–પાસે પૂર્વ ખણ્ડ પૂરો થઈ જાય છે, એટલે કે વિશેષણ + વિશેષ્યનો ક્રમ પલટાવા છતાં કશો ઉપકાર તો થતો નથી, પણ વિશેષ્યને બીજી પંક્તિમાં છોડી આવેલાં ખણ્ડનાં તે પછીનાં છયે વાક્યો અધ્ધર રહી જાય છે.

આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે ઉત્તર ખણ્ડમાં અને કાવ્યના અન્તભાગમાં વસન્તદેવીને કાવ્યનો નાયક માનવદેશે પણ પધારવા કહે છે, એની પાસે 'દેવપરિમળના આદેશ' માગે છે, અને વસન્તાગમનને 'પ્રભુજીના વરદાન'નું પરિણામ લેખે છે. પોતાને અભિપ્રેત એવો 'વસન્તમન્ત્ર' કોયલડીને ટહૂકી જવાનું ઉદ્બોધન કરી દેવા માત્રથી, જોઈ શકાય છે કે, હેતુ સરતો નથી. શબ્દપુષ્કળતા અને ઉદ્બોધનોમાં સરી જતી આ કાવ્યભાષાને હજી પણ વધુ નિકટ જઈને તપાસવાની જરૂર છે. તમે અને હું જાણીએ છીએ કે ન્હાનાલાલ સર્વસમન્વયના હિમાયતી હતા, સર્વગ્રાહી હતા અને વધારે તો તત્સમવૃત્તિને વરેલા હતા. તેમની એવી પ્રકૃતિ તેમનાં સર્જનોમાં આવી પદ્ધતિએ પ્રતિફલિત થાય છે. વિશેષણ–વિસ્તૃતિને વરેલાં ઢૂ ચો એ સમન્વયને, એ સર્વગ્રાહિતાને કે તત્સમતાને વિકીર્ણ ભાવે ભાવક સામે ધરી રહે છે. તેમનું કશું રસાયન સિદ્ધ ન થતાં તેમનું અભિધામૂલક નિરૂપણ કરીને કવિશ્રીમાં રહેલો કલાકાર પોતાને કર્તવ્યસિદ્ધિ લાધી એમ સમજે છે; જેનું સૂચન થવું જોઈએ તેનું સપાટ વિધાન થાય છે : જેમ કે, 'પ્રાણેશ્વરી'૩ નામની એક બીજી રચનામાં પોતાની પ્રાણેશ્વરીને નાયક કહે છે :

'પૂજ્યો શશી, પૂજું ત્હને રસની સુગન્ધે,
પૂજી પ્રકાશું મુજ અન્તર કેરી વાંછા :' અને પછી વાંછા વ્યક્ત કરતાં કહે છે :

'આ ચન્દ્રિકા સમ મનોહર ને વિશાળ,
કલ્યાણકારી,

ઊંડી આશિષથી ભરેલું,
તે પુણ્યશુદ્ધ,
મૃદુ,
ઉજ્જ્વલ,
વ્હાલરંગી,
(તું હાસજે)
તુજ
અલૌકિક
એક'

હાસ્ય.' – ચાર છંદોબદ્ધ પંક્તિઓને મારી રીતે મેં અહીં એટલા માટે વહેંચી નાખી છે કે તમે એ હાસ્યનાં દસ વિશેષણોની નોંધ લઈ શકો – એ સ્વાભાવિક છે કે એવું બહુ–શરતી હાસ્ય લૌકિક ન હોય, 'વિલાસની શોભા'૪ જેવી આવી જ સુખ્યાત રચનામાં પણ સૂચનના ભોગે આવાં વિશેષણમૂલક વિધાનો મળી આવે છે; સખીઓ કેવી રીતે સીધાવી ? તો કહે છે, 'ઝીણા ઊંડા મધુર મોહક રમ્ય ભાવ ગાતી-પ્રકાશતી.' ત્યાં પ્રભુજીનું સૌન્દર્ય જોવા મળ્યું નહિ, પણ કેવું સૌન્દર્ય ? તો કહે છે, કે 'શીળું, સુહાગી, રસશુદ્ધ, પ્રસન્ન, મીઠું.' આવી બહુ-ગુણ-પરક અર્થવ્યક્તિને માટેનો સાચો કવિકીમિયો ન્હાનાલાલને હાથ ચડયો નથી તે સમજાય તેવું છે. આ અને બીજાં અનેક નિદર્શનો વડે નક્કી કરી શકાય કે જે વ્યંજિત કરવ.નું છે તે નથી થયું એવી દહેશત અનુભવે ત્યારે, ઉપસંહૃતિ કરતા હોય ત્યારે, અભિનિવેશપૂર્વક પોતાના વિચાર–દર્શન–ભાવના–લોકને નિરૂપવા માગતા હોય ત્યારે કવિશ્રી વિશેષણ વિસ્તૃતિનો આશરો લે છે. વળી એમ પણ દર્શાવી અપાય કે ઉક્ત નિદર્શનોમાંનું વિશેષણતત્ત્વ અભિપ્રેત અર્થનું વાહક હોઇને નિર્વાહ્ય બની રહે છે, પરન્તુ વિશેષણો ક્યારેક બિનજરૂરી, ટેવવશ ને છંદ–પંક્તિ–પૂરક ભાવે પણ આવે છે; જેમ કે, આજ રચનાની નીચે લખેલી પંક્તિઓમાંનાં અવતરણચિહ્નયુક્ત વિશેષણોને નિરખો :

(૧) 'રૂપેરી ત્હાં 'લલિતલોલ' ધરો ઉગાવી'
(૨) 'સિંહાસનો 'સુભગ' કીધ રસે રસેલાં'
(૩) 'સન્ધ્યા 'સુરેખ' ગઈ લપ્પઈ વ્યોમહૈયે'
(૪) 'સૌન્દર્યનું 'સુભગ' છે સર પૃથ્વિતીર્થે'—વગેરે.

મેં હમણાં જ કહ્યું તેમ, વિધાન ઉદ્‌બોધન સૂત્ર સ્તોત્ર ભાષ્ય વિવરણ

વગેરે તરાહોમાં ફેલાતી જતી આ કાવ્યભાષાને હજી પણ વધુ નિકટ જઈને તપાસવાની જરૂર છે. કવિશ્રીના આ લાક્ષણિક વિશેષણતત્ત્વ સાથે સમાસ અને ઉપમા રૂપક જેવા અલંકારતત્ત્વનો પણ નોંધપાત્ર યોગ રચાયો છે: જેમ કે 'વસન્તગીત' રચનામાં જોવા મળેલા વસન્તદેવીનાં (૩) (૪) (૫) એટલે કે,

'ભાગ્ય સમ સંજીવિની'

'જગજ્જીવન મન્ત્ર શી ઉદ્ધારિણી'

'પ્રભુકિરણ સરિખી સકલસંચારિણી',

અલંકારમૂલક/વિશેષણગુચ્છો છે. એટલા માટે, કે દરેક ગુચ્છનો પૂર્વભાગ ઉપમાન સ્વરૂપ છે અને ઉત્તરભાગ ઉપમેય સ્વરૂપ છે–ત્રણેય ગુચ્છોમાંનાં બંને પદો અનુક્રમે 'સમ' 'શી' અને 'સરિખી' જેવાં સાદૃશ્યસૂચકોથી જોડાયેલાં છે. સમજાય તેવું છે કે 'ભાગ્ય' 'જગજ્જીવન મન્ત્ર' અને 'પ્રભુકિરણ' જેવા વ્યાપક અર્થબોધ આપનારાં પદો આ કાવ્યની બહાર નીકળીને જ એવો કશો બોધ સ્ફુરાવી શકે છે; ઉપરાન્ત, કવિશ્રીને એ વ્યાપક અર્થબોધમાંથી 'સંજીવન', 'ઉદ્ધાર' અને 'સંચાર' જેવાં વાનાંની જ જરૂર છે. અહીં પ્રસ્તુત અપ્રસ્તુતને આંતરે છે અને તેથી કહી શકાય કે ઉપમા-અલંકારની પરમ્પરા તૂટે છે, કેમ કે ઉપમામાં સાધારણપણે પ્રસ્તુતને એટલે કે ઉપમેયને અપ્રસ્તુત એટલે કે ઉપમાનમાં વર્તતું કરી દેવાય છે–પરિણામે સાદૃશ્ય નિમિત્તરૂપ બને છે અને ચમત્કૃતિ વ્યાપક બને છે. જ્યારે અહીં અવળી પ્રક્રિયા થાય છે. 'ભાગ્ય' કે 'જગજ્જીવન મન્ત્ર'ની બહુપરિમાણી અર્થસંકુલતા મર્યાદિત થાય છે. આખું વિશેષણગુચ્છ મૂળ વિશેષ્ય 'વસન્ત'નું વિશેષણ હોઇને 'સંજીવન' આદિ મર્યાદિત બોધમાં અલંકારત્વ ઠિંગરાઈ જાય છે. કવિશ્રીના કાવ્યરાશિમાં અને સવિશેષ તો એમના અપદ્યાગદ્યને માધ્યમ બનાવતી કૃતિઓમાં આ વિશેષણતત્ત્વ અને અલંકારતત્ત્વનો યોગ આખી રચનામાં ઘણો નિર્ણાયક ભાગ ભજવતો હોય છે. આ મુદ્દાનું તારણ એ છે કે અલંકારતત્ત્વની આરાધના કવિશ્રીમાં નિયન્ત્રિત છે અને તેથી જ આપણે કૃતિની બહારથી અર્થો લાવીએ એ વિધિ અહીં અનિવાર્ય બની જાય છે.

ઉક્ત અલંકારમૂલક વિશેષણ ગુચ્છમાંનું છેલ્લું, 'પ્રભુકિરણ' જેવું ઉપમાન ધરાવે છે. આ 'પ્રભુકિરણ' પદ સામાસિક રચના છે તે તો જોઈ શકાય છે. કવિશ્રીના કાવ્યરાશિમાં આ જાતની મુખ્યત્વે તત્પુરુષ, કર્મધારય અને અર્થઘટન સંદર્ભે બહુવ્રીહિ પ્રકારોમાં વર્ગીકૃત થતી અનેક સમાસરચનાઓ મળી આવે છે. અહીં પણ પૂર્વપદ અને ઉત્તરપદ વચ્ચેની સમ્બન્ધભૂમિકા ઉપર વર્ણવેલા

વરેલી ભાષા ક્રિયાપદને વરેલી ભાષાની સરખામણીએ સ્થિતિચુસ્ત અને એકધારી હોય છે–આ દૃષ્ટિબિન્દુને સંગીન દાર્શનિક પીઠિકા પર સમર્થિત કરી શકાય એમ છે, પણ એવો આવેશ મારા ઉપક્રમની મર્યાદામાં આવતો નથી. એ ભાષામાં દીર્ઘસૂત્રતા હોય છે, પણ લાઘવ ભાગ્યે જ હોય છે. પરિણામે તે એકધારાપણામાં ઘસાઈ જાય છે. ભાષાનું ઉત્તમોત્તમ જ્યાં નિહિત હોય એવા જ પ્રદેશોને સર્જકો જેવા સર્જકો પણ પહેલી પસંદગી આપતા આવ્યા છે: મને ન્હાનાલાલમાં જ 'લજ્જાનમેલું પોપચું' કે 'કેસરભીના કન્થ' જેવી ઉક્તિઓ વખતે ક્રિયાતત્ત્વથી રસાયેલાં 'લજ્જાનમેલું' અને 'કેસરભીના' જેવાં વિશેષણો મળ્યાં છે. એટલું જ નહિ પણ પંક્તિએ પંક્તિએ ક્રિયાઓ જ ક્રિયાઓ હોય તેવી 'હરિનાં દર્શન' અને 'વીરની વિદાય' જેવી સંભવિતભાવે કલાપૂર્ણ નીવડનારી કૃતિઓ પણ મળી છે, તમે હવે કહી શકો છો કે ન્હાનાલાલની કવિપ્રતિભાનો સદંશ ત્યાં જ જળવાઈ રહ્યો છે. 'ધણ'ટ જેવું કાવ્ય તો ઊફરાંટા અર્થોની દિશામાં પણ વિકસતી પંક્તિઓ આપતું હોય છે: જેમ કે,

'ધણ ચરશે લીલમડું ઘાસલવિંગ રે'

*　　*　　*

કડવી લીમડીઓની મીઠી છાંયે રે
રૂમાલના ઓશિકે રાયકો પોઢશે.'

*　　*　　*

આપણે જાણીએ છીએ કે ન્હાનાલાલ વૃત્તોનાં બંધનને ફગાવી દઈને એક તરફથી દેશી ઢાળોની દિશામાં ગયા હતા તો બીજી તરફથી અપદ્યાગદ્ય જેવી ડોલનશૈલીની દિશામાં ગયા હતા–છેવટે તો એ બીજી તરફની દિશામાં જ સ્થિર થયા હતા. કોઈપણ કવિનો અભિવ્યક્તિ અંગેનો આવો પુરુષાર્થ તેની નિષ્ઠાનો દ્યોતક છે એની ના નથી, પરંતુ ભાવકોમાંના વિવેચકો, અને તેમાં યે કલાનુભવ અને રસતત્ત્વ જેવાં નિરપેક્ષ મૂલ્યોને વરેલા વિવેચકો, એવા સન્નિષ્ઠ પુરુષાર્થનાં પરિણામોની તપાસનો જ વિશેષ મહિમા કરે છે. કવિશ્રી તો પોતાને પ્રતીત થએલા સમયધર્મથી દોરવાયેલા હતા અને ઈરાદાપૂર્વક જ તેમણે પોતાની કવિતાનો ઉપર વર્ણવ્યો તેવો માર્ગ અપનાવેલો. આ સદીના લગભગ આખા પૂર્વાર્ધ સુધી કવિશ્રીએ લખ્યા કર્યું છે, પણ નિર્ણય તો ૧૯૦૮ જેટલો વહેલો લીધેલો: 'કેટલાંક કાવ્યો' ભાગ–૨ ની પ્રસ્તાવનામાં તેઓ કહે છે:

'...જેમ જેમ વર્તમાન કવિતાના લેખકો પોતાની પાંડિત્યશૈલી નરમ પાડતા જશે, જેમ જેમ સર્વાનુભવી ન હોય એવાં સ્વાનુભવોનાં ગીતને બદલે લોક-

સંસ્થાના પ્રશ્નોનો, પ્રજાના આશ-અભિલાપનો, ગુજરાત, હિન્દ અને દુનિયામાં અંકુરતી નવચેતનાનો કવિતામાં વધારે પ્રભાવ પડવા લાગશે, જેમ જેમ જગતનાં સર્વોત્તમ કાવ્યોની હારમાં ઉભવું છે એ લક્ષ્યમાં લાવી પયગમ્બરોની પેઠે આપણા કવિઓ સ્વર્ગના સન્દેશ જેવાં ઉત્સાહી પ્રેરણાભર્યાં પરમ શ્રેય દાખવતાં કલ્યાણસ્તોત્રો ગાવા માંડશે, તેમ તેમ, મારી શ્રદ્ધા છે કે, લોકસમૂહ નવી કવિતાને વધારે ને વધારે આદર આપશે.'

૧૯૭૮ના આ શતાબ્દીવર્ષમાં હું કવિશ્રીની એવી કવિતાને આદર આપી શકતો નથી અને એમના સન્નિષ્ઠ પુરુષાર્થની જે કંઈ સ્વરૂપમાત્રાની આછીપાતળી વન્ધ્યતા છે તેને એમની સર્જકપ્રતિભા પ્રત્યેની પૂરી માનબુદ્ધિથી વિમાસું છું. આભાર.*

: પાદનોંધ :

૧. જુઓ સુન્દરમ , 'અર્વાચીન કવિતા', બીજી આવૃત્તિ, ૧૯૫૩, પૃ. ૨૬૩-૨૬૫

૨. જુઓ 'વસન્તોત્સવ', ૧૯૦૫

૩. જુઓ 'કેટલાંક કાવ્યો' ભાગ-૧, ૧૯૦૩

૪. જુઓ 'ન્હાનાલાલ મધુકોષ', સં. અનન્તરાય રાવળ, પૃ. ૬૪-૭૫

૫. આ તમામ રચનાઓ માટે જુઓ 'ન્હાનાલાલ મધુકોષ'

૬. આ બંને માટે જુઓ 'ન્હાનાલાલ મધુકોષ', પૃ. ૩૫ અને પૃ. ૪૨-૪૩

૭. જુઓ 'ચિત્રદર્શનો', ૧૯૨૧

૮. જુઓ 'કેટલાંક કાવ્યો' ભાગ-૧, ૧૯૦૩

---

* ગુજરાત યુનિવર્સિટી ખાતે યોજાયેલી વ્યાખ્યાનશ્રેણીનું તા. ૨-૩-૭૮નું કવિવિવેચક નિરંજન ભગતના પ્રમુખસ્થાને અપાયેલું વ્યાખ્યાન, એની સમ્પૂર્ણ વાચના સહિત.

બાલા અને ચન્દ્રકલાને સમાન્તરભાવે લાગુ પાડી શકાતી બીજી ત્રીજી ચોથી પાંચમી છઠ્ઠી સાતમી અને આઠમી–વસન્તતિલકાની એ સાત ટ્રંકો આ દૃષ્ટિએ અભ્યસનીય છે. પરન્તુ છેલ્લી અઢાર પંક્તિમાંનો કવિશ્રીનો 'સ્નેહમન્ત્ર', 'સાત્વિક પ્રભા', 'પુણ્યની પૂર્ણિમા' આદિ વિશેનો વિશેષણઆબદ્ધ અભિનિવેશ એવી સર્જનપ્રક્રિયાને વળી પાછો કુણ્ઠિત કરી દે છે.

કવિશ્રીની કાવ્યભાષા વિશે મારું જે બીજું મંતવ્ય બંધાયું છે તે આ છે: કવિશ્રીની મોટાભાગની રચનાઓમાં આદેશ–વિનવણી–ઉપદેશની ભૂમિકાવાળું સમ્બોધન–ઉદ્બોધન રચનાની પ્રમુખ ભાત બની રહે છે, કેટલીયે રચનાઓના ઉપાડ એવી લાક્ષણિકતાથી થયેલા છે: જેમ કે, વસન્ત 'લ્યો', મોરલી મધુરી જરા 'છેડી જજે', વગેરે અનેક નિદર્શનો તમને પણ યાદ આવી જશે. આ ભાત 'વસન્તગીત' જેવી રચનામાં તો કૃતિ સમગ્રની જ ભાત બની જાય છે. ઉદ્બોધનાત્મક શૈલીમાં ઉદ્બોધક જે કંઈ કહે છે તે મૂળભૂતપણે જ વાક્યો કે વાક્યાવલિઓ હોય તો પણ ક્રિયાપદ જ બની જાય છે. પણ એવાં વાક્યો કે વાક્યાવલિઓ અહીં તો રચનાની પંક્તિઓને રૂપે જ આવે છે–કેમ કે ઉદ્બોધક કે કૃતિના કવિનો પહેલો અવાજ અહીં લગભગ અનુપસ્થિત હોય છે. તેથી એ પંક્તિઓમાંના અંતર્વર્તી નામપદ–ક્રિયાપદને જ તપાસવાનાં રહે છે, જેનો વિચાર આપણે કરી ગયા. આ પદ્ધતિ કવિશ્રીને એટલા માટે માફક આવે છે, કે તેઓ એની મદદથી પોતાને અભિપ્રેત અર્થને સીધેસીધો પણ મૂકી શકે છે; જેમ કે થોડોક જ ફેર કરીને મુકાયેલાં 'વસન્તગીત'માંનાં આ બે વચનો જુઓ:

'વીંધે વીંધે તે વહે વ્હાલમ કેરાં વેણ જો !
વીંધે વીંધે તે કહે વ્હાલમ કેરાં કહેણ જો !'–

તો 'વિલાસની શોભા'માં લગભગ તારસ્વરે સ્નેહદેવનો રસમન્ત્ર, એ ઋચા કવિશ્રી આવા શબ્દોમાં સંભળાવે છે.

'ઓ સ્નેહનાં હૃદયઉજ્જ્વલ પુત્રપુત્રી !
મા ભૂલશો કદિ તહમે નિજ કુલધર્મ :
સંચ્યું તહમારું સહુ ભદ્ર જ સ્નેહલગ્ને
ને લગ્નસ્નેહ મંહિ દિવ્ય વિલાસશોભા.'

મારે સુધારીને કહેવું જોઈએ કે કવિશ્રી આવા શબ્દોમાં સંભળાવે છે એમ નહિ, સંભળાવી શકે છે. આપણે સાંભળીએ છીએ–કાવ્યના એ કેન્દ્રવર્તી વક્તવ્યની આપણને કશી પ્રતીતિ થતી નથી.

પ્રશ્ન–ઉત્તરની પદ્ધતિથી આ શૈલી–વિશેષમાં કવિશ્રીએ વૈવિધ્ય આણ્યું છે એમ

કહી શકાય—જો કે તેથી તો એમનો માર્ગ નર્યો સરળ બની જાય છે. જેમ કે, 'તાજમહેલ'માં,

'શું છે, કહો, વિશ્વના મહેલે ? પ્રેમનો ચન્દ્ર કે ચિતા ? એ જ આ યમુનાતીરે, પ્રેમીના પ્રેમની ગીતા.'—પ્રશ્નના બે જવાબ અહીં શક્ય જણાય તો કવિનો અભિપ્રાય બીજી પંક્તિમાં સ્વયંસ્પષ્ટ છે, આ તાજ શાનો ?—ને અનુસરતી આ કડી :

'પ્રેમની કવિતા કેરો ? કે એ જાહોજલાલીનો ?
સૌન્દર્યનો ? કલાનો ? કે, તાજ આ મુગલાઈનો ?'

અહીં રૂપાન્તરપદ્ધતિએ પાંચ જુદાં જુદાં વાક્યોમાં પાંચ જવાબો શક્ય છે અને કવિશ્રીને તે બધા ય જવાબો અભિપ્રેત છે કે કેમ તે જાણવાની અહીં કશી વ્યવસ્થા નથી, અને તેથી આ કડી આગલી કડી કરતાં વધુ કલાત્મક નીવડે છે. બાકી,

—'રાજસભા એટલે જ પાસાની રમત.
—ને બ્રહ્માંડ એટલેય પાસાના ખેલ,
—માનવ ભાવિને કોણ ઘડે છે ત્યહારે ?
આચાર્યદેવ !
—વિધાતાના પાસા.
—કુદરત નથી નાખતી કોક પાસો ?' વગેરે પ્રશ્નોત્તરમાં જે સીધી સૂત્રાત્મક વાણી છે તેને તો 'વિશ્વગીતા'નાં એ પાત્રો પણ છુપાવી શકતાં નથી. કવિશ્રીની નાટ્યનામી કૃતિઓમાંનો આ લાક્ષણિક વ્યાપાર ડોલનશૈલી સાથે સંકળાયેલો હોઈને હું મારી મર્યાદાને વળગી રહેવાનું જ પસંદ કરું છું.

કવિશ્રીની કાવ્યભાષાને વિશેનું મારું ત્રીજું મંતવ્ય—અહીં વણચર્ચ્યું—એવું બંધાયું છે કે એમની કાવ્યસર્જનપ્રક્રિયામાં વ્યાકરણના નિયમોલ્લંઘનનો-ઊફરા જવાનો—ઉપક્રમ જવલ્લે જ મંડાતો હોય છે. આમ થવાને કારણે એમની કાવ્યભાષા માન્ય ભાષાની સમાન્તર રહે છે અને એમાં ઉક્ત પ્રકાર—પદ્ધતિના વાગ્મિતા-વ્યાપારનો એક માત્ર વિશેષ ભળે છે, એટલું જ.

આ ત્રણેય મંતવ્યોની ભૂમિકા પરથી કવિશ્રીની શૈલીને નામપદલક્ષી શૈલી કહેવાનું કે એમની કાવ્યભાષાને તેવી લેખવાનું, મેં અહીં રજૂ કરેલી સામગ્રીના સંદર્ભે જ, શક્ય બનશે. આ, આધુનિક વિવેચનાની ભૂમિકાના પૂરા કદના અધ્યયનને અન્તે જ નક્કી થઈ શકનારી બાબત છે, તે હું જાણું છું. નામપદને

બાલા અને ચન્દ્રકલાને સમાન્તરભાવે લાગુ પાડી શકાતી બીજી ત્રીજી ચોથી પાંચમી છઠ્ઠી સાતમી અને આઠમી–વસન્તતિલકાની એ સાત ટૂંકો આ દૃષ્ટિએ અભ્યસનીય છે. પરન્તુ છેલ્લી અઢાર પંક્તિમાંનો કવિશ્રીનો 'સ્નેહમન્ત્ર', 'સાત્ત્વિક પ્રભા', 'પુણ્યની પૂર્ણિમા' આદિ વિશેનો વિશેષણઆબદ્ધ અભિનિવેશ એવી સર્જનપ્રક્રિયાને વળી પાછો કુણ્ઠિત કરી દે છે.

કવિશ્રીની કાવ્યભાષા વિશે મારું જે બીજું મંતવ્ય બંધાયું છે તે આ છે: કવિશ્રીની મોટાભાગની રચનાઓમાં આદેશ–વિનવણી–ઉપદેશની ભૂમિકાવાળું સમ્બોધન–ઉદ્બોધન રચનાની પ્રમુખ ભાત બની રહે છે, કેટલીયે રચનાઓના ઉપાડ એવી લાક્ષણિકતાથી થયેલા છે: જેમ કે, વસન્ત 'લ્યો', મોરલી મધુરી જરા 'છેડી જજે', વગેરે અનેક નિદર્શનો તમને પણ યાદ આવી જશે. આ ભાત 'વસન્તગીત' જેવી રચનામાં તો કૃતિ સમગ્રની જ ભાત બની જાય છે. ઉદ્બોધનાત્મક શૈલીમાં ઉદ્બોધક જે કંઈ કહે છે તે મૂળભૂતપણે જ વાક્યો કે વાક્યાવલિઓ હોય તો પણ ક્રિયાપદ જ બની જાય છે. પણ એવાં વાક્યો કે વાક્યાવલિઓ અહીંતો રચનાની પંક્તિઓને રૂપે જ આવે છે–કેમ કે ઉદ્બોધક કે કૃતિના કવિનો પહેલો અવાજ અહીં લગભગ અનુપસ્થિત હોય છે. તેથી એ પંક્તિઓમાંના અંતર્વર્તી નામપદ–ક્રિયાપદને જ તપાસવાનાં રહે છે, જેનો વિચાર આપણે કરી ગયા. આ પદ્ધતિ કવિશ્રીને એટલા માટે માફક આવે છે, કે તેઓ એની મદદથી પોતાને અભિપ્રેત અર્થને સીધેસીધો પણ મૂકી શકે છે; જેમ કે થોડોક જ ફેર કરીને મુકાયેલાં 'વસન્તગીત'માંનાં આ બે વચનો જુઓ:

'વીંધે વીંધે તે વહે વ્હાલમ કેરાં વેણ જો !
વીંધે વીંધે તે કહે વ્હાલમ કેરાં ક્હેણ જો !'–

તો 'વિલાસની શોભા'માં લગભગ તારસ્વરે સ્નેહદેવનો રસમન્ત્ર, એ ઋચા કવિશ્રી આવા શબ્દોમાં સંભળાવે છે.

'ઓ સ્નેહનાં હૃદયઉજ્જ્વલ પુત્રપુત્રી !
મા ભૂલશો કદિ ત્હમે નિજ કુલધર્મ :
સંચ્યું ત્હમારું સહુ ભદ્ર જ સ્નેહલગ્ને
ને લગ્નસ્નેહ મંહિ દિવ્ય વિલાસશોભા.'

મારે સુધારીને કહેવું જોઈએ કે કવિશ્રી આવા શબ્દોમાં સંભળાવે છે એમ નહિ, સંભળાવી શકે છે. આપણે સાંભળીએ છીએ–કાવ્યના એ કેન્દ્રવર્તી વક્તવ્યની આપણને કશી પ્રતીતિ થતી નથી.

પ્રશ્ન–ઉત્તરની પદ્ધતિથી આ શૈલી–વિશેષમાં કવિશ્રીએ વૈવિધ્ય આણ્યું છે એમ

સંસ્થાના પ્રશ્નોને, પ્રજાના આશ–અભિલાષને, ગુજરાત, હિન્દ અને દુનિયામાં અંકુરતી નવચેતનાનો કવિતામાં વધારે પ્રભાવ પડવા લાગશે, જેમ જેમ જગતનાં સર્વોત્તમ કાવ્યોની હારમાં ઉભવું છે એ લક્ષ્યમાં લાવી પયગમ્બરોની પેઠે આપણા કવિઓ સ્વર્ગના સન્દેશ જેવાં ઉત્સાહી પ્રેરણાભર્યા પરમ શ્રેય દાખવતાં કલ્યાણસ્તોત્રો ગાવા માંડશે, તેમ તેમ, મારી શ્રદ્ધા છે કે, લોકસમૂહ નવી કવિતાને વધારે ને વધારે આદર આપશે.'

૧૯૭૮ના આ શતાબ્દીવર્ષમાં હું કવિશ્રીની એવી કવિતાને આદર આપી શકતો નથી અને એમના સન્નિષ્ઠ પુરુષાર્થની જે કંઈ સ્વરૂપમાત્રાની આછીપાતળી વન્ધ્યતા છે તેને એમની સર્જકપ્રતિભા પ્રત્યેની પૂરી માનબુદ્ધિથી વિરમું છું. આભાર.*

: પાદનોંધ :

૧. જુઓ સુન્દરમ, 'અર્વાચીન કવિતા', બીજી આવૃત્તિ, ૧૯૫૩, પૃ. ૨૬૩–૨૬૫

૨. જુઓ 'વસન્તોત્સવ', ૧૯૦૫

૩. જુઓ 'કેટલાંક કાવ્યો' ભાગ–૧, ૧૯૦૩

૪. જુઓ 'ન્હાનાલાલ મધુકોષ', સં. અનન્તરાય રાવળ, પૃ. ૬૪–૭૫

૫. આ તમામ રચનાઓ માટે જુઓ 'ન્હાનાલાલ મધુકોષ'

૬. આ બંને માટે જુઓ 'ન્હાનાલાલ મધુકોષ', પૃ. ૩૫ અને પૃ. ૪૨–૪૩

૭. જુઓ 'ચિત્રદર્શનો', ૧૯૨૧

૮. જુઓ 'કેટલાંક કાવ્યો' ભાગ–૧, ૧૯૦૩

---

* ગુજરાત યુનિવર્સિટી ખાતે યોજાયેલી વ્યાખ્યાનશ્રેણીનું તા. ૨–૩–૭૮નું કવિવિવેચક નિરંજન ભગતના પ્રમુખસ્થાને અપાયેલું વ્યાખ્યાન, એની સમ્પૂર્ણ વાચના સહિત.

ઓક્તાવિયો પાસની કાવ્યવિભાવના

સુરેશ જોષી

કવિ પોતે સર્જનપ્રક્રિયા દરમ્યાન જે સમસ્યાઓનો સામનો કરે તેમાંથી ઉદ્ભવતું કાવ્યતત્ત્વચિન્તન આગવું મહત્ત્વ ધરાવે છે. એ કેવળ તર્કનો વ્યાયામ બની રહેતું નથી. આ જ કારણે ટી. એસ. એલિયટ, એઝરા પાઉણ્ડ કે ગાર્શિયા લોરકા જેવા કવિઓની કાવ્યવિચારણા મહત્ત્વની લેખાય છે. અનુવાદપ્રવૃત્તિ વધી તેનો એક લાભ એ થયો કે આજ સુધી આપણને અજાણ્યા રહેલા દેશોની કવિતા તથા વિવેચનાનો પરિચય થવા લાગ્યો. સેમ્યુઅલ બેકેટ સમ્પાદિત મેક્સિકોની કવિતાના સંકલનને અહીં સંભારવું ઘટે. દક્ષિણ અમેરિકાની કવિતા સાથે આપણો ભાવગત સમ્બન્ધ વધુ ઘનિષ્ઠ હોય એવું ઘણાને લાગ્યું.

કવિતાની કશી આત્યન્તિક વ્યાખ્યા આપી શકાતી નથી. મમ્મટની કાવ્યની વ્યાખ્યાની મર્યાદાઓની ચર્ચા અલંકારશાસ્ત્રના અભ્યાસીઓને સુવિદિત છે. તેમ છતાં દરેક કાવ્યવિવેચક પોતાની દૃષ્ટિએ કાવ્યનાં લક્ષણો બાંધી આપ્યા વિના રહી શકતો નથી. ઘણી વાર કવિઓએ પોતે આપેલી વ્યાખ્યામાં શાસ્ત્રીયતા નથી હોતી એમ કહેવામાં આવે છે. તેમ છતાં રોબર્ટ ફ્રોસ્ટ જેવો કવિ એની લાક્ષણિક રીતે જ્યારે એમ કહે કે 'Poetry, like butter, moves on its own melting' ત્યારે એ આપણા સ્મરણમાં અવશ્ય સંચિત થઈ જાય છે.

ઓક્તાવિયો પાસ કહે છે કે આમ તો કવિતા એક ઘડવામાં આવેલો પદાર્થ છે. એ ભાષા, લય, પ્રજાનાં તેમ જ કવિનાં વળગણો અને માન્યતાઓમાંથી ઘડાય છે. સૂત્રગ્ર વર્તમાનમાં આપણે જીવીએ છીએ. ક્રમશઃ આપણું જીવન ઇતિહાસની વીગતોના કોઠામાં પુરાતું જાય છે. કાવ્ય માનવીએ યોજેલી પ્રયુક્તિ છે જે પ્રતિ–ઇતિહાસનું સર્જન કરે છે. અલબત્ત, આ જ કાવ્યનું પ્રયોજન છે કે કવિનો એવો સભાન આશય હોય છે એમ અહીં વિવક્ષિત નથી. પણ કાવ્યની પ્રક્રિયા સમયના નવા પરિમાણનો આવિષ્કાર કરે છે, આપણા પરિચિત સમયનુ એ રૂપાન્તર કરી નાખે છે. કાવ્ય સમયને થમ્ભાવી દેતું નથી. એ સમયને ઉથાપે છે, એનું આમૂલ પરિવર્તન કરી નાખે છે. આપણો મુખ્ય વિદ્રોહ તો સમય સામે જ છે. એ કાળ બનીને આપણને ભક્ષી જાય છે, કાલજયી બનવું એ મનુષ્યનો સૌથી મહાન પુરુષાર્થ છે. કવિ શબ્દ દ્વારા કાલજયી થવા મથે છે. પણ કાલજયી થવું એટલે અમરતા પામવી એમ માનવું ભૂલભરેલું ઠરશે. સમયને વશ કરીને પોતાની ઇચ્છાનુસાર એનાં પોત અને પરિમાણો બદલવા એ કવિની મહત્ત્વાકાંક્ષા હોય છે.

સમય સામેનો કવિનો આ વિદ્રોહ ઘણી વાર થીજી ગયેલા લોહીવાળો સમાજ સમજતો નથી. એને એ એક રોમેન્ટિક અભિનિવેશ કહીને એ તરફથી મોઢું ફેરવી લે છે. સમાજ અને કવિતા વચ્ચેના વિસંવાદનો પ્રતિભાવ પાડવો, એની તીવ્ર અભિજ્ઞતા કેળવવી એ જ કાવ્યનું, બહુધા ગુપ્ત, કેન્દ્રસ્થ વસ્તુ નથી બની રહેતું ?

કવિ ઘટના અને ઘટના વચ્ચેની, અનુભવ અને અનુભવ વચ્ચેની, અદૃશ્ય સમ્બન્ધની, કડીને પ્રકટ કરે છે. આથી જ તો ઍરિસ્ટોટલે કહ્યું હતું 'Metaphor is the argument of the poet.' આવાં સાદૃશ્યોની વિકસતી જતી, વિસ્તરતી જતી પરમ્પરાઓ રચી આપવી એ કવિનું કાર્ય છે. બોદલેરે કહ્યું હતું તેમ કવિ વિશ્વને એક સંવાદયોજના (a system of correspondences) રૂપે જુએ છે. આ વિશ્વનું બીજું અડધિયું તે ભાષા. વ્યંગ (irony) આ સાદૃશ્યયોજનાને ઊલટીસુલટી કરી નાખે છે. આપણી વીસમી સદીમાં આ વ્યંગ હાસ્યમાં ફેરવાઈ જાય છે – એ કાળું હોય, લીલું હોય કે જાંબુડી હોય !

બુદ્ધિવાદ અને પ્રગતિવાદની સાથેસાથે કવિને સાદૃશ્ય અને વ્યંગનો મુકાબલો કરવાનો રહે છે. આજની કવિતામાં એક વિરોધાત્મક સંવાદ ચાલ્યા કરતો હોય છે. એમાં અર્વાચીન ક્રાન્તિની તરફેણ તથા વિરોધ બન્ને દેખાય છે.

કવિતામાં કે દરેક કાવ્યકૃતિમાં આ સાદૃશ્ય અને વ્યંગ વચ્ચેનો સંવાદ ચાલ્યા કરે છે. આમ અર્વાચીન કવિતા વિરોધાત્મક સમ્બન્ધોનો એકબીજામાં ભળી ગયેલાં સંકર્ષણ અને વિકર્ષણનો આલેખ બની જતી દેખાય છે.

૧.

અર્વાચીનતા કદી કેવળ અર્વાચીન બની રહી શકતી નથી. એમાં ઇતરતા રહી જ હોય છે. એનું લક્ષણ કેવળ નવીનતા નથી, ઇતરતા પણ છે. આ ઇતરતા ઉદ્દામ સ્વરૂપની હોય છે, એમાં ભૂતકાળની બહુવિધતા પણ સમાવિષ્ટ થયેલી હોય છે. પણ વર્તમાન કાંઈ ભૂતકાળને સાંખી લઈ શકે નહિ, અદ્યતન કેવળ હ્યસ્તનનું સન્તાન બનીને રહેવા ઇચ્છે નહિ. આપણા સમયનાં કલા અને કવિતા કેવળ અર્વાચીનતાને આધારે જીવવા ઝંખે છે અને એને જ કારણે મરણશરણ પણ થાય છે. આજે વિસ્મયની નવી રસમીમાંસા જાણે રચાઈ રહી છે. અદ્દભુતને દરેક રસનો આંગળિયાત તો કહ્યો જ છે. પણ નાવીન્ય અને વિસ્મયને એકબીજાના પર્યાય ગણી લેવા તે ભૂલભરેલું છે. જે અણધાર્યું બને તે નવીન. એને પરિવર્તનશીલતા સાથે સમ્બન્ધ નથી. પણ આજની કવિતામાં ઈન્કાર અને વિસ્મયનો વિચિત્ર પ્રકારનો વર્ણસંકર જોવામાં આવે છે. આમ અદ્યતનતા હમેશાં પોતાની આલોચના કર્યા કરે છે. એ એક સંકુલ અવસ્થા છે. એની પરિણતિ એના નકારમાં જ થાય છે. આમ અદ્યતનતા એ આત્મવિનાશક પ્રકારની સર્જનપ્રક્રિયા છે.

આમે ય તે આલોચના જે ભૂમિને ઉધ્વસ્ત કરી મૂકે છે તેના પર જ કવિની સર્જકકલ્પના સ્મારકો રચવાનો ઉદ્યમ કરતી હોય છે. હમેશાં નિકટના ભૂતકાળનો તિરસ્કાર થતો રહે છે, એની આલોચના થતી રહે છે. જો ગતિનું સાતત્ય અબાધિત રહે તો આપણે એના વશીકરણનો ભોગ બની જઈએ. આથી એ સાતત્યને તોડવા દખલગીરી કર્યા જ કરવી પડે છે. નવીન આપણને એની નવીનતાને કારણે નહીં પણ એની વ્યાવર્તકતાને કારણે આપણને આકર્ષે છે. આ વ્યાવર્તકતા એના પોતાના ઈન્કારમાં રહી છે. આમ તો કશુંક નગણ્ય કે તુચ્છ જ સમયનો ભેદ કરીને એના 'પુરા' અને 'અધુના' એવા બે ભાગ પાડી નાખે છે. જે અત્યન્ત પુરાતન છે તે ભૂતકાળ નથી પણ પ્રારમ્ભકાળ છે. આપણું ચિત્ત હમેશાં વિરોધોનું લાલનપાલન કરવામાં રચ્યુંપચ્યું રહે છે. આપણી આ વૃત્તિ જ સમયના આ ભેદને પુષ્ટ કરે છે, એમાં પ્રાણ પૂરે છે, એને સમકાલીન બનાવીને જ જંપે છે. અદ્યતન કલા અને સાહિત્ય પુરાતન અને દૂરવર્તીની શોધ કરીને જ પોતાને ઘડે છે.

જે પ્રાચીન છે તેને મન તો આજ તે ગઈકાલનું પુનરાવર્તન માત્ર છે, પણ અર્વાચીનને મન તો આજ ગઈકાલને ઉચ્છેદે છે. સમય તે ને તે ક્ષણોનું કે સદીઓનું એકસરખું પુનરાવર્તન કર્યા કરે છે એવું આપણે માનતા નથી. દરેક ક્ષણ અને શતાબ્દી આપણે મન ઇતર, ભિન્ન અને અદ્વિતીય છે.

અર્વાચીન યુગનો ભૂમિભાગ એવો તો ધોવાઈ ગયો છે કે એ જાણે લગભગ લુપ્ત જ થઈ ગયો હોય એવું લાગે છે. આપણે ખાનાંઓ પાડીને પુરાતન અને વાસ્તવિકને, નવીન અને પરમ્પરાગતને સામસામે મૂકી દીધાં છે. આવી કશી રચના કર્યા વિના મનને કરાર વળતો નથી. આને પરિણામે કોઈ વાર નાહકના ફૂટ પ્રશ્નો ઊભા કરીએ છીએ તો કોઈ વાર જે ખરેખર સંકુલ છે તેને કોષ્ટકના માપનું બનાવવા માટે વધારે પડતું સરળ બનાવી દઈએ છીએ.

આપણા યુગે યૌવનને અને એનાં મૂલ્યોને એવા તો ઉન્માદથી ચઢાવી માર્યાં છે કે એ એક નવો ધર્મ નહિ તોય સમ્પ્રદાય જ જાણે ઊભો નહિ થયો હોય ! આ નવીન રહેવાની મરણિયા હોંસાતૂંસીને કારણે, ઇતિહાસથી બચવાની ઉગ્ર સચેતતાને કારણે નવી આવિષ્કૃત કરેલી શૈલીઓ અકાળે જૂની લાગવા માંડે છે. હજી તો હમણાં જ આવિષ્કૃત થયેલી શૈલીની રસકીય સાભિપ્રાયતા સ્થાપિત થાય ન થાય તે પહેલાં તો એનું અનુકરણ કરનારાઓનું ટોળું ભેગું થઈ જાય છે ને જોતજોતાંમાં એ શૈલીનાં ચીંથરા ઉડાવી દે છે.

આ તેજ રફતાર આપણને ચકરાવી નાખે છે. હજી તો જે હમણાં જ બન્યું છે ને અત્યન્ત દૂરનું લાગવા માંડે છે જ્યારે જે પુરાતનથી ય પુરાતન છે તે અત્યન્ત નિકટનું લાગવા માંડે છે. સમય સાથેની આપણી આ ચેષ્ટાને આપણે શી રીતે સમજાવીશું ? વચમાં કવિઓ અમરતાને ખંખેરી નાખીને કેવળ ક્ષણિકની ભોંય પર ઊભા રહી ગયા. ક્ષણજીવી બનવાની ફૅશન ચાલી, પણ જે ક્ષણજીવી છે તે અનિવાર્યતયા તુચ્છ જ હોય છે એવું તો હોતું જ નથી એ પણ આપણે કહેતા રહ્યા. સમયની આ અવળસવળમાં આપણને રસ પડી ગયો. ઇતિહાસના સમયને તેજ બનાવવામાં આપણા યુગને વિલક્ષણ રસ છે. વર્ષો, મહિનાઓ અને દિવસો તેજ રફતારથી પસાર થાય છે એવું તો નથી, પણ એ ગાળામાં હવે ઘટનાઓ પ્રચુર પ્રમાણમાં બનતી રહે છે. અનેક ઘટનાઓ પૂર્વાપર ક્રમમાં નહીં પણ સમાન્તર બનતી રહે છે. આથી એક ઘટના બીજી ઘટનામાં ભળી જતી લાગે છે, એટલું જ નહિ બધાં સમયસ્થળ એક પ્રવાહમાં વહીને 'અહીં' અને 'હમણાં'માં તદાકાર થઈ જતાં લાગે છે.

આ બધું શું કેવળ ભ્રાન્તિ હશે? પરાવાસ્તવવાદીઓ આવ્યા. ફ્રેડ્રીક શ્લેગેલ અને આન્દ્રે બ્રેતોં આવ્યા. યૌનસુખ, કલ્પનાવિહાર અને પરાવાસ્તવવાદીના વિલક્ષણ હાસ્યનું એક અજબ સંમિશ્રણ રચાયું. આપણે આ બધાંમાં ભિન્નતા જોઈએ છીએ, પણ એક હકીકતનું આપણને વિસ્મરણ થાય છે: સંસ્કૃતિઓ વચ્ચેની અથવા એક જ સંસ્કૃતિના જુદા જુદા તબક્કા વચ્ચેની ભિન્નતા પાછળ એક ગુપ્ત એકતા રહી હોય છે. એ છે માનવ. ઇતિહાસમાં અને સંસ્કૃતિમાં કોઈ એકાદ સર્જક પરિવર્તન લાવી શકે ખરો? આ બધાંમાં સૂત્ર રૂપે રહેલો માનવી જ પરિવર્તન અને વિવિધતા લાવતો હોય છે. એથી જ સંસ્કૃતિ, ઇતિહાસ અને કલામાં વૈવિધ્ય દેખાય છે, પરિવર્તન દેખાય છે. કેટલીક વાર આ દેખાતાં પરિવર્તનો કેવળ ઉપલી સપાટીને જ સ્પર્શતાં હોય છે, એ ઊંડી વાસ્તવિકતા સિદ્ધ કરી શકતાં હોય એમ લાગતું નથી.

આધુનિક પરમ્પરા જેવો વિરોધાભાસી શબ્દ આપણે યોજીશું? જો યોજીએ તો એનો સંકેત શો? આપણી સંસ્કૃતિના એક નાટ્યાત્મક તબક્કાને આ સંજ્ઞા ચીંધે છે: આ તબક્કે સંસ્કૃતિનો પાયો આપણે ભૂતકાળમાં કે સ્મરણાતીત કશાક તત્ત્વમાં શોધતા નથી, પણ પરિવર્તનોમાં શોધીએ છીએ. સમયની છબિ બદલાઈ ચૂકી છે. આપણે અમુક પરમ્પરામાં પ્રતિષ્ઠિત છીએ એવી અભિજ્ઞતા જ એ પરમ્પરાની આલોચનાની આધારભૂમિ બની રહે છે. જે લોકો રૂઢિવાદી હોય છે તેઓ ભૂતકાળ વિશે સપ્રશ્ન કે સાશંક બન્યા વિના એમાં સુખપૂર્વક નિમજ્જિત થઈને રહે છે. એક વાર આપણને એવી જાણ થાય કે આપણે અમુક પરમ્પરામાં છીએ તે ક્ષણથી જ એ પરમ્પરા સાથેની આપણી ભિન્નતાનો પણ આપણને બોધ થતો રહે છે. આથી જ મોડા વહેલા આપણે એ પરમ્પરા વિશે પ્રશ્નો ઊભા કરીએ છીએ, એનું પરીક્ષણ કરવા પ્રેરાઈએ છીએ અને કેટલીક વાર આપણે એને નકારી પણ કાઢીએ છીએ. સમય ઇતિહાસમાં ઉખેળાતો આવે છે. આધુનિક પરમ્પરા આપણી ઇતિહાસ વિષયક ચેતનાની જ અભિવ્યક્તિ છે. દરેક સંસ્કૃતિમાં ભૂત, વર્તમાન અને ભવિષ્ય વચ્ચેના સમ્બન્ધમાં ભેદ હોય છે. આદિમ માનવજાતિઓમાં ભૂતકાળ સ્મરણાતીત, સર્વ ભૂતકાળની ય પેલે પારનો, સર્વ પ્રારમ્ભની ય પહેલાંનો હોય છે. એ વાસ્તવમાં તો સમયાતીત ભૂતકાળનું લયાન્વિત પુનરાવર્તન જ બની રહે છે. એને અમુક તબક્કે વિધિઓ દ્વારા મૂર્ત કરીને અનુભવવામાં આવે છે. પહેલાં જે બની ચૂક્યું છે તે નહીં, પણ જે હમેશાં બનતું રહે છે તે એમનો ભૂતકાળ છે, એ આકસ્મિકતા અને સહોપસ્થિતિ–

બન્નેમાંથી છટકી જતો હોય છે. પહેલાં જે બની ચૂક્યું અને હવે જે બની રહ્યું છે તેની વચ્ચેના ભેદને એ ઓગાળી નાખે છે.

સમય તે આપણે મન પરિવર્તનનું હાર્દ છે. સમય જ્યાં પોતાની સાથે સુમેળ સ્થાપીને પોતાનામાં જ સમાહિત થઈને રહે એવી સ્થિતિની આપણે કલ્પના કરી છે. સમય ક્ષય પામશે ત્યારે આપણે એ સ્થિતિએ પહોંચીશું એમ નહીં, એ સ્થિતિ છે જ એમ માનીને આપણે એનું અનુકરણ કરવાનું છે.

ઇતિહાસ તો આદિમ સમયમાં ઊભી થતી ક્ષતિ છે, એનું હીનીકરણ છે. સમયના આન્દોલનનો લય એમાં વર્તાતો નથી. એ ઘણી વાર સમયનાં પરિમાણોને હ્રસ્વ કરી નાખે છે. કેટલીક વાર સમયનો મર્મ જ એમાંથી બાદ થઈ ચૂક્યો હોય છે. ઘણી વાર માનવી વારે વારે થયાં કરતાં પરિવર્તનોથી મૂંઝાઈ જાય છે, ઘણી વાર એ પરિવર્તનોનો સંકુલ લય એ પકડી શકતો નથી. આથી પરિવર્તનનો છેદ એ પુનરાવર્તનથી ઉડાવવા મથે છે. બીજો રસ્તો તે આત્મવિલય આવકારવો તે છે. સમયચક્રનાં દરેક આવર્તનને છેડે ભૂતકાળ ઊભો જ હોય છે. તો આપણને પ્રશ્ન થાય કે આ સમયવર્તુળની પરિધિની બહાર છટકી જવાનો કોઈ માર્ગ જ નથી? ધર્મ અને દર્શન કેટલીક વાર પરિવર્તનોને કેવળ આભાસ કે માયા ગણી કાઢે છે. ઇતિહાસ ઘણી વાર આપણા વિદ્રોહનું આલમ્બન તેમ જ ઉદ્દીપન બની રહે છે.

૨

અદ્યતન લેખાવાના આ બધા ધમપછાડા શા માટે? અદ્યતનતા જો સમયના વહેવાનું જ એક પરિણામ હોય તો અદ્યતનતાને પ્રાપ્ત કરતાંની સાથે જ એને ખોઈ બેસવા જેવું નહિ થાય? આથી જ તો કાલજ્યેષ્ઠ સાહિત્યકારો નુવાપેઢીને કંઈક અનુકમ્પામિશ્રિત સમભાવથી સાંખી લેતા હોય છે. પસાર થઈ ગયેલા યૌવન માટે ઝૂર્યા કરવાનો લાગણીવ્યય આપણને પરવડે એમ નથી. કેટલીક વાર પ્રૌઢો એવું આશ્વાસન લેતા હોય છે કે યૌવનમાં જે કચાશ હતી તે આગળ વધતાં દૂર થઈ ગઈ છે અને પ્રગતિ સાધી શકાઈ છે. સમયમાં આગળ વધવું એટલે પ્રગતિ જ કરવી એવી ભ્રાન્તિ ભલે ગમે તેટલી સુખદ લાગતી હોય, એ આપણને નુવાપેઢીની દૃષ્ટિએ થોડા દયનીય તો બનાવી જ દે છે. એવી ભ્રાન્તિને આધારે ટકી રહેનારા જ બૌદ્ધિક જાગૃતિ અને સુધારાની આડે અન્તરાયરૂપ બનીને ઊભા રહે છે.

અદ્યતન પેઢી પોતાને ક્રાન્તિકારી તરીકે ઓળખાવે છે. એણે અર્થનો વ્યતિક્રમ કરી નાખ્યો છે. જૂની વ્યવસ્થાને એણે અભિનિવેશપૂર્વક ઊંધી વાળી દીધી છે

અને નવી વ્યવસ્થા સ્થાપવાનો એનો પ્રયત્ન છે. એ વ્યવસ્થા વધુ બુદ્ધિસંગત અને ન્યાયપૂર્ણ હશે એવી એની આકાંક્ષા છે.

બોદલેરે એક સત્ય પ્રામાણિકતાપૂર્વક સ્વીકાર્યું હતું તે આજે આપણે સંભારવું જોઈએ. આપણે અખણ્ડ દર્શન અને અખણ્ડ આલોચનાની વાતો કરીએ છીએ પણ એ તો એક આદર્શ સ્થિતિ છે જે આપણે સિદ્ધ કરી શકવાના નથી. કૃતિ પોતે સંકુલ હોય છે, આપણા યુગનાં બધાં પરિમાણોને આપણે આંખી લઈ શકતા નથી, આપણી રુચિ અને મર્યાદા પણ આપણી આલોચનામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. આ બધું ધ્યાનમાં લઈને આપણાથી બની શકે તેટલું પ્રામાણિકતાથી કરી છૂટવું, પણ સાથે સાથે એ સ્વીકારવું કે આપણે જે કરી શકીએ છીએ તે આંશિક જ હોય છે, પૂર્ણ કે અખણ્ડ નહિ. અનુચિત અભિનિવેશથી ખણ્ડને અખણ્ડ તરીકે ખપાવવાનો પ્રયત્ન તો કરવો જ નહિ.

અદ્યતન યુગ એ નકારાત્મક આલોચનાની નીપજ છે. પરિવર્તનના સિદ્ધાન્તથી એ નિયન્ત્રિત થતો લાગે છે. બીજી એક વિલક્ષણ પરિસ્થિતિ જોવામાં આવે છે. અદ્યતન સાહિત્ય આ જમાનાને અભિનિવેશપૂર્વક તિરસ્કૃત કરે છે. દોસ્તો–એવ્સ્કીએ પોતાના જમાનાને 'the negative age' નહોતો કહ્યો? આ સાહિત્ય પોતાનું જ સર્વગ્રાહી અને એટલી જ અભિનિવેશપૂર્વકની આલોચના કરે છે, સાહિત્યના જે વિષયરૂપ છે તેની એ આલોચના કરે છે; બુર્ઝવા સમાજ અને એણે સ્વીકારેલાં મૂલ્યોના એ આકરી ટીકા કરે છે; સાહિત્યને એક પદાર્થ લેખે જોઈને એની આલોચના કરે છે. ભાષા અને એના અર્થની પણ એ આલોચના કરે છે. આવી દ્વિવિધ રીતે અદ્યતન સાહિત્ય પોતાને જ જાણે નકારી કાઢે છે અને એ રીતે જ પોતાની અદ્યતનતાને સમર્થિત અને પ્રતિષ્ઠિત કરે છે.

અઢારમી સદીમાં એક ભારે પ્રકમ્પ થયો જેને પરિણામે આખી બૌદ્ધિક ભૂમિતિ જ ભૂંસાઈ ગઈ. શબ્દના દર્પણની પારદર્શકતા ધૂસર બની ગઈ. આ અર્વાચીનતાનું પ્રારમ્ભબિન્દુ. ત્યારે એ સ્પષ્ટ થઈ ગયું કે આપણી સંવેદના સર્વ કાળગણના અને તવારીખથી અતીત છે. રોમેન્ટિકોએ સંવેદનાને ઉત્કટ લાગણીમાં ફેરવી નાખી. સંવેદના પ્રાકૃતિક જગત સાથેની આપણી સમ્મતિની દ્યોતક બની રહી; સામાજિક વ્યવસ્થાનું આપણી ઉત્કટ લાગણીએ ઉલ્લંઘન કર્યું. સ્વપ્ન, પ્રતીક અને રૂપકોથી રચાયેલી ભાષાથી એણે પોતાની અભિવ્યક્તિ કરવા માંડી. પવિત્ર અને તુચ્છ, ઉદાત્ત અને અશ્લીલ વચ્ચે વિલક્ષણ પ્રકારનું સામંજસ્ય સ્થપાયું.

અદ્યતનતામાં બીજો એક પાયાનો વિરોધાભાસ જોવામાં આવે છે. એમાં અનિવાર્યતા અને સ્વતન્ત્રતાની સહોપસ્થિતિ જોવામાં આવે છે. ધર્મ અને એ દ્વારા સિદ્ધ થયેલા બધા સાક્ષાત્કારની પણ પૂર્વે સમાજની સૌ પ્રથમ ભાષા તો કવિતા જ હતી. ઇતિહાસની અને પરિવર્તનની ભાષા પણ કવિતા જ છે.

3

પવિત્રની અવમાનના અને ઈશ્વરનિન્દામાં રસ, વિલક્ષણ અને કદર્ય માટેની પ્રીતિ, રોજ-બ-રોજની રેઢિયાળ વસ્તુ તથા અતિપ્રાકૃતિક વચ્ચે સમ્બન્ધ સ્થાપવાનો આગ્રહ–વ્યંગપ્રેમ એ રોમેન્ટિકોનો મુખ્ય આવિષ્કાર છે. વિરોધોને માટેનો પ્રેમ એમનામાં દેખાય છે. સ્વપ્નની તળભૂમિની શોધ, અજાગૃત ચેતનાના સ્તર પર થતાં સ્પન્દનો અને યૌન આવેગોની માવજત પણ એમનામાં દેખાય છે. એઓ ભૂતકાળને માટે ઝૂરવાની વૃત્તિનું એ રસકીય પરિસ્થિતિમાં અને રાજકીય ઝુંબેશમાં પરિવર્તન કરી નાખે છે.

આપણે હવે વાસ્તવિકતાના પર દૃષ્ટિ ઠેરવવાને બદલે એની આરપાર જોતા થઈ ગયા છીએ. કવિતા અને ક્રાન્તિનાં કાર્યક્ષેત્ર જાણે હવે અભિન્ન બની ગયાં છે. એ બન્ને વર્તમાનનો ઇતિહાસના સમયનો ઉચ્છેદ કરીને ઇતિહાસેતર સમયની પ્રતિષ્ઠા કરવા મથે છે. પણ અહીં એક મુદ્દો ઊભો થાય છે. ક્રાન્તિકારોને મન સમયનો જે અર્થ છે તે કવિતાને અભિપ્રેત સમયથી ભિન્ન છે. એ રામરાજ્યનો ભવિષ્યકાળ નથી કે આલોચનાત્મક બુદ્ધિએ રચેલો વાસી ભૂતકાળ નથી. કવિતાનો સમય તો સમયના પ્રારમ્ભ પહેલાંની કોઈ સ્થિતિ છે. એ શિશુના સમયાતીત દૃષ્ટિપાતમાં કોઈ વાર અલપઝલપ દેખાઈ જાય છે.

દરેક કવિને એવું પુરાણકલ્પનોનું સ્વાયત્ત વિશ્વ રચી લેવાનું રહે છે. આ વિશ્વ વિભિન્ન પ્રકારની માન્યતાઓ, ફરીથી શોધી કાઢવામાં આવેલી પુરાણ-કથાઓ અને વૈયક્તિક વળગણોનાં સંમિશ્રણમાંથી રચાતું હોય છે. રોમેન્ટિકોના વિષાદનાં બે પાસાં છે: વ્યંગ દ્વારા એ નરી આત્મલક્ષિતાને નકારે છે અને વિષાદ દ્વારા એ અસ્તિત્વની પૂર્ણતામાં ય શૂન્યનું ઇંગિત રહેલું છે તે દર્શાવે છે. વ્યંગ જે અખણ્ડ અને અદ્વૈત લેખાતું હતું તેમાં રહેલી ખણ્ડિતતાને છતી કરે છે; જે એકસરખું લાગે છે તેમાં રહેલી વિભિન્નતા એ પ્રકટ કરે છે; બુદ્ધિની બીજી બાજુ એ આપણને બતાવે છે. વિષાદ અસ્તિત્વની શૂન્યતા દર્શાવે છે, જીવન જ મરણ છે, સ્વર્ગ એક ઉષર રણપ્રદેશ છે, ધર્મે ઊભી કરેલી ભ્રાન્તિ છે તેની એ પ્રતીતિ કરાવે છે.

ઈશ્વરના મૃત્યુની ઘોષણાથી આકસ્મિકતાને અને બુદ્ધિનિર્ભરતાના અભાવને

છુટ્ટો દોર મળે છે. વ્યંગ, ઉપહાસ, બૌદ્ધિક વિરોધાભાસ, કાવ્યગત વિરોધાભાસ તથા કલ્પન–અદ્યતન કવિતાનાં મુખ્ય ઘટકો છે. કદર્ય, ભયાવહ, વિલક્ષણ, ઉદાત્ત તથા અદ્ભુતને માટે એને પક્ષપાત છે. વિરોધમૂલક રસનિષ્પત્તિ પ્રત્યે એને પક્ષપાત છે. કવિ પોતે શેતાન અને વિદૂષકનું વિલક્ષણ મિશ્રણ બની રહ્યો છે. એ હાસ્ય અને અશ્રુ, ગદ્ય અને કવિતા, સંશય અને શ્રદ્ધા–આ બે અન્તિમો વચ્ચે કવિની ચેતના ત્વરિતતાથી સંચરણ કરતી રહે છે. રોમેન્ટિકોનો ધાર્મિક અભિનિવેશ ધર્મને એના વિરુદ્ધ અન્તિમે ખેંચી લઈ જાય એવો હોય છે. એમાં વિષાદ ભળેલો હોય છે. જો આ રોમેન્ટિક ભાવોદ્રેકને મૂર્ત કરવો હોય તો યૌન આવેગના ઊછળતા સાગરમાં નાહતા કોઈ નગ્ન પ્રચણ્ડકાય પુરુષની છબિ આપણા મનશ્ચક્ષુ સામે ઉપસી આવે.

રોમેન્ટિકો સત્ય કરતાં મોહક ભ્રાન્તિને વધુ ચાહે. એરિસ્ટોટલે જ નહોતું કહ્યું કે કલાનું કાર્ય સત્યના આવિષ્કારનું નથી, પ્રભાવશાળી આભાસ ઊભો કરવાનું છે? જાગૃતિનાં જ પરિમાણથી એઓ સન્તુષ્ટ નથી, સાથે એઓ સ્વપ્નની સરહદને જોડી દેવા આતુર હોય છે. સ્વપ્નની એ ‘અન્ધકારભરી રાત્રિ’માં આપણે જાણે તણાયા જતા હોઈએ, આપણને કોઈએ આપણી પ્રત્યે ઉદાસીનતા ધરાવનારા કે શત્રુવટ રાખનારા પ્રદેશમાં તરછોડી દીધા હોય એવું લાગે છે. એથી અપરાધ કર્યા વિના અપરાધબુદ્ધિથી પીડાતા અને નિર્દોષતા પામ્યા વિના નિર્દોષ લેખાતા એવા આપણે આપણને જ વેદનામિશ્રિત કુતૂહલથી જોઈ રહીએ છીએ.

ઈશ્વરના મૃત્યુની ઘોષણા આપણી સર્જક કલ્પનાને ઉત્તેજિત કરે છે. આપણે એક નવી જ પુરાણકલ્પોની સૃષ્ટિ રચીને નવા દેવમણ્ડળને વસાવવાને ઉદ્યત થઈએ છીએ. એમને વિશેની કથાઓ માંડીને કહેવાનો આપણને ઉત્સાહ થાય છે. એક નવા ખગોળ અને બ્રહ્માણ્ડની આપણને આવશ્યકતા વર્તાય છે. વળી પાછા આપણે સમયની ઘટમાળમાં પ્રવેશીએ છીએ. પણ કાવ્ય તો સંવેદનાગત અપરિણામકારી સમયને જ અધિકૃત ગણે છે. એ સમય કશા પુરાણકલ્પ પર આધાર રાખતો નથી, એ તો એક પ્રકારનો વિદ્રોહી સમય હોય છે.

માનવીની શ્રદ્ધાનો પ્રથમ ઉચ્ચાર કાવ્યરૂપે જ અભિવ્યક્ત થયો હતો. પણ આરમ્ભથી જ કાવ્ય જે નિષ્પન્ન કરે છે તેને પોતાના હેતુ માટે ઉચાપત કરવાનો ધર્મનો સ્વભાવ રહ્યો છે. પુરાણકથાઓનું આકર્ષણ એમાં રહેલા ધર્મના અંશ માટે નહીં, એ કથનશૈલી જે રીતે જગત અને એની વાસ્તવિકતાનું અદ્ભુત રૂપાન્તર સિદ્ધ કરે છે તેમાં રહેલું છે. ‘યુરિઝેન’ની કલ્પના આ સંદર્ભમાં દ્યોતક છે.

વાદી રસમીમાંસા કલા અને જીવન વચ્ચેના સ્પષ્ટ પ્રભેદના પર ભાર મૂકવાનો આગ્રહ રાખતી હતી, રોમેન્ટિકોએ પ્રેરણાની અગ્રિમતા, ઉત્કટ ભાવાવસ્થા અને સંવેદનક્ષમતા પર ભાર મૂકયો અને કલા અને જીવન વચ્ચેની વ્યાવર્તક રેખાને ભૂસી નાખી. જીવનને એની રોજ-બ-રોજની ઘટનાની એકવિધતામાંથી ઉદ્‌ભવતી ભયાવહતામાંથી સ્વપ્ન ઉગારી લે છે.

કાવ્ય એ આપણી આદિ નિષ્પાપ નિર્દોષ અવસ્થાની પુનઃપ્રાપ્તિ છે. સાદૃશ્ય-યોજના શક્ય બને છે એનું કારણ શું ? જગતમાં બધી વસ્તુ વચ્ચેના સમ્બન્ધનો એક લય રણકયા કરતો હોય છે. આપણે એક વૈશ્વિક પદ-બન્ધનો જ નહિ, છન્દોરચનાનો પણ સાક્ષાત્કાર કરી શકીએ છીએ. વિશ્વને એક લિપિની જેમ વાંચી શકાય છે, એ અમુક પ્રકારની સંકેતવ્યવસ્થા છે, એ સંકેતનાં આવર્તનો લયથી નિયન્ત્રિત થતા હોય છે. વિશ્વવ્યાપી આ આ લય જ સાદૃશ્યયોજનાને શક્ય અને અનિવાર્ય બનાવે છે.

રોમન યાકોબ્સન પણ કાવ્યને તુલ્યબળ એકમોની વ્યવસ્થારૂપે જુએ છે. એમાં લય અને વર્ણસગાઈ પણ ભાગ ભજવે છે. વાસ્તવમાં તો એ સાદૃશ્યના જ પ્રતિધ્વનિઓ છે. ચાર્લ્સ ફુરિયરે કહેલું કે માનવવાસનાઓ તે અનુપ્રાણિત થયેલું ગણિતતન્ત્ર છે. નોવાલિસે કહેલું કે જે નારીની કાયાને સ્પર્શે છે તે આકાશને સ્પર્શે છે. બધાં વિજ્ઞાનમાં પ્રથમ વિજ્ઞાન તે ઉત્કટ આકર્ષણના સિદ્ધાન્તને સમજાવતું વિજ્ઞાન છે, ભૌતિક પદાર્થો વચ્ચેના આકર્ષણના નિયમો અને ઉત્કટ લાગણીમાંથી ઉદ્‌ભવતા આકર્ષણના નિયમો ભિન્ન નથી. એ પરત્વે ન્યૂટન કે લાઇબનિત્શ સાથે આપણને મતભેદ નથી. ભૌતિક જગત અને ચૈતસિક જગતની ગતિવ્યવસ્થામાં એકસૂત્રતા છે.

બોદલેરથી અર્વાચીનતાનો આરમ્ભ થયેલો ગણાય છે. *Correspondence* એને મન મહત્ત્વની સંજ્ઞા છે. એની રસમીમાંસાના કેન્દ્રમાં સાદૃશ્યયોજના છે. પણ આ કેન્દ્ર એક સ્થિર કેન્દ્ર છે એમ માનવાની જરૂર નથી. વ્યંગથી આન્દોલિત થઈને એ સદા દોલાયમાન સ્થિતિમાં રહે છે આ ઉપરાંત મૃત્યુની અભિજ્ઞતા, પાપનો વિચાર પણ એને વિક્ષુબ્ધ કરતાં રહે છે. ઉપનિષદ્‌માં જગતને બ્રહ્મનું ઉચ્છ્‌વસિત કહ્યું છે. બોદલેર પણ એમ માને છે કે ઈશ્વરે વિશ્વને ઉચ્ચાર્યું હતું. વિવેચન પ્રારમ્ભમાં આક્રમણ, પ્રહાર અને ઉપાલમ્ભમાં રાચે છે. પછીથી ક્રમશઃ એ વિશ્વને એક સાદૃશ્યયોજના રૂપે જોતાં શીખે છે. જેને આપણે પદાર્થો કહીએ છીએ તે વાસ્તવમાં તો શબ્દો છે. પર્વત એક શબ્દ છે, નદી એક શબ્દ છે, અને એમનાં વડે રચાયેલું ભૂમિદૃશ્ય એક વાકચ છે.

આ સાદૃશ્યના મર્મસ્થાને એક રિક્તતા રહી હોય છે. શૂન્યમાં જગતની વાસ્તવિકતા અને ભાષાના અર્થ એક સાથે ધસે છે અને અદૃશ્ય થઈ જાય છે. પણ એ શૂન્યમાં મીટ માંડીને જોવાનું બૉદલેરનું ગજું નહોતું, એ તો બની શક્યું માલાર્મેથી. એણે એ જોઈ રહેવાની ક્રિયાનું પરિવર્તન કરીને કાવ્ય-પદાર્થને સિદ્ધ કર્યો. જો વિશ્વ એક શૂન્ય હોય, સંકેતલિપિ હોય તો કવિ એ સંકેતને ઉકેલનાર અનુવાદક નથી? કાવ્ય વિશ્વનું અડધિયું છે, ગુપ્ત સંકેતથી આલેખાયેલો અવકાશ છે. કાવ્ય રચીને કવિ એ ગુપ્ત સંકેતની લિપિને ઉકેલે છે ખરો, પણ એને એ નવા સંકેતોમાં અવતારે છે. આ ક્રીડા અનવરત ચાલ્યા કરે છે. એ અનન્ત છે.

આમ સાદૃશ્યયોજનાને કેન્દ્રમાં રાખનારી રસમીમાંસા સાહિત્યિક સર્જનને અનુવાદરૂપે જોતી હોય છે. આ અનુવાદો બહુવિધ હોય છે અને એમાં જ પાયાનો વિરોધાભાસ રહ્યો છે. એના ઉકેલનારા એને જુદી જુદી રીતે ઉકેલે છે છતાં એ ભિન્ન રીતિઓમાંની એક જ સાચી અને બીજી ખોટી એવું નથી. દરેકમાં તથ્ય રહેલું છે અને તેનો આપણને ખપ છે. કાવ્યનો સાચો લેખક તે નથી કવિ કે નથી ભાવક. ભાષા જ એ કામ કરે છે. આથી એમ કહેવું અભિપ્રેત નથી કે ભાષા કવિની કે ભાવકની વાસ્તવિકતાનો છેદ ઉડાડી દે છે. એથી ઊલટું એમને પોતાનામાં સમાવિષ્ટ કરી દઈને એમનું એ નિગરણ કરે છે. કવિ અને ભાવક ભાષાના સિદ્ધ થતા આવતા અસ્તિત્વની બે ક્ષણો છે. ભાષાને એઓ પોતાની વ્યાહૃતિ માટે પ્રયોજે છે એ જ માત્ર સાચું છે એવું નથી; ભાષા એમની દ્વારા બોલે છે એ પણ એટલું જ સાચું છે. આ મુદ્દાને આધારે રસમીમાંસા શી રીતે રચવી?

સાદૃશ્ય ટકે છે ભેદ અથવા વિરોધના પાયાને આધારે. અ તે બ નથી, બન્ને વચ્ચે અન્તર છે, માટે જ તો સેતુ બાંધવાનું શક્ય બની રહે છે. આ સેતુ તે સાદૃશ્ય-વાચક શબ્દથી કે રૂપકમાં બને છે તેમ આરોપણથી શક્ય બને છે, સેતુ અન્તરને નિર્મૂળ કરતો નથી કે ભેદનો છેદ ઉડાડી દેતો નથી; એકબીજાથી ભિન્ન એવી સંજ્ઞાઓ વચ્ચે એ સમ્બન્ધ સ્થાપી આપે છે. સાદૃશ્યયોજના એક એવી ભાવાવસ્થા છે જેમાં ભિન્નતા પોતે એકતા છે એવું સપનું જોતી હોય છે. ભેદ જ પોતાને એકરૂપતા તરીકે પ્રકટ કરતો હોય છે. સાદૃશ્યયોજનાને કારણે જ બહુવિધતાની અરાજકતાભરી સ્થિતિમાં વ્યવસ્થા સ્થપાય છે અને એ બુદ્ધિગમ્ય બને છે. એ ભેદને નકાર્યા વિના આસ્વાદ્ય બનાવે છે. સાદૃશ્ય-યોજના તે ઇતર સાથેનો મુકાબલો કરવાની કાવ્યની રીત છે.

અદ્યતન કવિતાનું સૌન્દર્ય વિલક્ષણ પ્રકારનું છે. એ નવી છે, અદ્વિતીય છે અને અનિયમિત પણ છે. એમાં પોતે અનન્ત નથી તેના સ્વીકારનો વિષાદ પણ છે. કદર્ય, વિલક્ષણ, અતિશયોક્ત, મૌલિક, નિરાળું, અદ્વિતીય–આવી સંજ્ઞાઓ રોમેન્ટિક અને પ્રતીકમૂલક રસમીમાંસામાં પ્રયોજાતી હોય છે. આ બધી સંજ્ઞાઓ પોતપોતાની રીતે એક જ વસ્તુ તરફ આંગળી ચીંધે છે, એ છે મરણ. જે કદર્ય, અતિશયોક્તિ અને અદ્વિતીય છે તેની રસમીમાંસાના કેન્દ્રમાં વ્યંગ છે. સાદૃશ્ય ક્રમશઃ વ્યંગથી ઘવાઈને મરણશરણ થાય છે. કાવ્યનો શબ્દ ચિત્કારમાં કે નિઃશબ્દતામાં પરિણમે છે. વૈશ્વિક ભાષાનું રહસ્ય આપણે ખોઈ બેઠા છીએ. સાદૃશ્યને ઓળખવાની એ ચાવી છે. કાવ્યને હવે શૂન્યનો મુકાબલો કરવાનો આવ્યો છે. માલાર્મેએ સાદૃસ્ય અને વ્યંગ વચ્ચેના ભેદને ટાળવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો. એણે શૂન્યની વાસ્તવિકતાને સ્વીકારી લીધી. ઇતરતા અને વ્યંગ આખરે તો શૂન્યના જ આવિષ્કારો છે. પણ સાથે સાથે એણે સાદૃસ્યની, કવિકર્મની વાસ્તવિકતાને પણ સ્વીકારી. સાદૃસ્ય માત્રનો મોક્ષ નિઃશબ્દતામાં થતો હોય છે.

૫

જોસે માર્ટીએ કહ્યું છે કે માનવીના કરતાં વિશ્વ વધુ સારી રીતે બોલી જાણે છે. હવે જે હાથવગું છે, જે ન્યૂનતમ છે, જે પરિચિત છે તેની આગવી રસમીમાંસા રચવાના પ્રયત્નો થાય છે. હવે રોજ-બ-રોજની તળપદી બાનીનું રહસ્ય જાણે હાથમાં આવી ગયું છે. હવે કોઈક વાર કવિતાને મનોવૈજ્ઞાનિક સમીકરણ બનાવી દેવાનો પ્રયત્ન થાય છે. એ કોઈકવાર ભુલભુલામણીભરી અટપટી એકોક્તિ પણ લાગે છે. એમાં ચિન્તન અને લિરિક તત્ત્વ, ગીત અને વ્યંગ, ગદ્ય અને પદ્યને એકરૂપ કરી દેવામાં આવ્યાં હોય છે. એ ફરી ભિન્ન બને છે પણ એકબીજા તરફ જોતાં ફરી પાછા અભિન્ન બની જાય છે. ગીતની સંવાદિતાને તોડવામાં આવે છે, કાવ્ય વચ્ચેથી વિક્ષેપ ઊભો કરીને અટકાવી દેવામાં આવેલું આત્મકથન કે એકરાર બની રહે છે. માધુર્ય વચ્ચે વચ્ચે રિક્ત અવકાશ અને નિઃશબ્દતાથી ખણ્ડિત થાય છે. હવે પહેલાનાં એકવિધ રીતિઓ તથા વલણો રેઢિયાળ બની ગયેલા સૂત્રોની આકરી ટીકા થાય છે. ખોટી રીતે શુદ્ધ બનાવેલી ભાષા તરફ અણગમો પ્રકટ કરવામાં આવે છે, પુરાણી થવા આવેલી પ્રતીકપરાયણતા પરત્વે ઝાઝો ઉમળકો દેખાતો નથી. શુદ્ધ કવિતાની કે મૂળભૂત કવિતાની વાતોને હસી કાઢવામાં આવે છે.

રોમેન્ટિક આન્દોલન અને જેને આવાં–ગાર્દ કહીને ઓળખાવવામાં આવે છે તે ચળવળ–આ બન્ને યુવાપેઢીએ શરૂ કરેલી હિલચાલ છે. બન્નેનો વિરોધ બુદ્ધિનિર્ભરતા સામે છે. બુદ્ધિ જે પ્રપંચ વિસ્તારે છે અને મૂલ્યો ઊભાં કરે છે તેની સામે એમનો વિદ્રોહ છે. દેહને જાણે આ લોકોએ ફરીથી સજીવન કર્યો છે. એની વાસનાઓ અને અનુભૂતિઓને એઓ આવકારે છે. આથી યૌન અભિનિવેશો, સ્વપ્ન, પ્રેરણા–આ બધાં તરફ એમનો ઝોક છે. એઓ દૃષ્ટિગોચર વાસ્તવિકતાનો નાશ કરીને એવા સ્થાને કશીક અલૌકિક જાદુઈ અતિપ્રાકૃતિક વાસ્તવિકતાને સ્થાપવા ઇચ્છે છે. એ કેવળ વાસ્તવિક નહીં પણ એથી કશુંક અધિક હોય એવી એમને સ્પૃહા હોય છે,

આ કાવ્યમાં 'હું'નું પાત્ર પ્રવેશે છે. એ પોતાનું જગતથી રક્ષણ કરવા મથે છે અને વ્યંગ કે કરડાકીભર્યા હાસ્ય દ્વારા વેર વાળવાનો પ્રયત્ન કરે છે. આ શસ્ત્રો ઘણી વાર એના વાપરનારને સુધ્ધાં હણી નાખતાં હોય છે. રોમેન્ટિકો પોતે જ રોમેન્ટિક વલણને ઉચ્છેદનારા તરીકે ઓળખાવા ઇચ્છે છે. આ પણ એક રોમેન્ટિક અભિનિવેશ જ છે! નકાર કે તિરસ્કાર દ્વારા સાતત્ય જાળવી રાખવાનો એમનો પ્રયત્ન હોય છે. એમની મહત્ત્વાકાંક્ષા જીવન અને કલા અભિન્ન બની રહે તે જોવાની હોય છે. અર્વાચીન યુગનો ગૂઢ ધર્મ જો કાવ્ય હોય તો રાજકારણ એનો પ્રકટ ધર્મ છે. અર્વાચીન યુગે રેખાયિત સમયને સ્વીકાર્યો છે તો કાવ્ય લયાન્વિત સમયને સ્વીકારે છે. અદ્યતન સાહિત્ય અભિનિવેશપૂર્વક અર્વાચીન યુગને નકારે છે.

સમયની અભિજ્ઞતા જુદે જુદે રૂપે કાવ્યમાં મૂર્ત થાય છે. એક બાજુ ઇતિહાસ અને પ્રગતિનો સીધી રેખાએ ચાલ્યો જતો સમય છે, તો બીજી બાજુ યૌન અનુભૂતિમાં રહેલી સમયની તત્ક્ષણતા અથવા સદ્યતના પણ છે, સાથે સાથે સાદૃશ્યભાવનાં રહેલા ચક્રાકાર સમયની પણ અભિજ્ઞતા આપણને થતી હોય છે, એની પાછળ વ્યંગાત્મક ચેતનાને થતાં ઠાલા સમયની અનુભૂતિને પણ નહીંને જોવાની રહે છે.

આ કારણે વીસમી સદીની કવિતાનાં લક્ષણો બાંધવાં અઘરાં છે. એ ઉત્થાપનેાનો, પરિવર્તનોનો, જે પહેલાં સ્વીકારેલું તેના ગમ્ભીરતાપૂર્વક કરેલા ત્યાગનો, શ્રદ્ધાભંગનો અને નાસ્તિકતાનો તથા વિપથગમનનો ગાળો છે. આ બધું, કેટલાક અસહાનુભૂતિ ધરાવનારા અનુદાર વિવેચકો માને છે તેમ, કેવળ દેખાદેખાથી કે

ફેશન ખાતર થતું નથી. એમાં કવિની ચેતના કેટલીક વાર અસહ્ય અને ત્વરિત એવી સ્થિતિઓમાંથી પસાર થતી હોય છે. વિપથગમન સ્વેચ્છાએ કરવામાં નથી આવતું, એની પાછળ સમજણ વગરની કે રોષપ્રેરિત પ્રતિક્રિયા જ નથી હોતી. એ રેંબોની પેલી 'drunken boat'ના દુઃસાહસ જેવું હોય છે. એમાં કવિઓ સમસ્ત જીવનને, એનાં સર્વ સુખદુઃખને, હોડમાં મૂકી દેતા હોય છે. આ એક ગમ્ભીરપણે ઓતપ્રોત થવાની પ્રવૃત્તિ છે, છમકલું કે અડપલું નથી.

આને જ પરિણામે કેટલાય કવિઓને રૂઢ નીતિજડ સમાજને હાથે અત્યાચાર અને કષ્ટ સહેવાનાં આવ્યાં છે, કેટલાય કવિઓએ હદપારી ભોગવી છે, કેટલાય કવિઓએ ઉન્માદાવસ્થામાં જિન્દગી ગાળી છે, કેટલાકથી નથી સહેવાયું ત્યારે આપઘાતનો માર્ગ લેવો પડ્યો છે, કેટલાકને રાજસત્તાઓએ સમાજને માટે ખતરનાક ગણીને કારાગારમાં પૂરી રાખ્યા છે, યશ અને સમૃદ્ધિ તો બાજુએ રહ્યાં, કેટલાક કવિઓને નરી અવમાનના સહેવી પડી છે, ઘણા કવિઓ આથી એકાન્તમાં ધકેલાઈ ગયા છે. આ બધી યાતનાને સહ્યા પછી પણ એઓ જે સિદ્ધ કરવા મથ્યા છે તે સંસ્કૃતિનું સમૃદ્ધ અંગ બની રહ્યું છે ખરું ? આથી જ કોઈકે કહ્યું છે કે આપણા યુગમાં કવિનું કાર્ય દોર પર ચાલનારા નટના જેવું છે. એણે દોર પર સંતુલન જાળવીને ચાલવું, નીચે ગર્તામાં જઈને ભયથી ધ્રૂજવું નહિ, પણ સ્મિત કર્યે જવું જેથી ટોળે વળેલા પ્રેક્ષકોને મનોવિનોદ થાય ! સમાજને કેવા કવિ ગમ્યા છે ? ક્યાં તો કવિ વિદૂષક હોય, ક્યાં તો એ અતિપ્રશંસા કરનારો ભાટ હોય; એનો કલ્પનાવિલાસ શ્રોતાઓને કપોલ-કલ્પિત સ્વર્ગમાં લઈ જાય તો એ રુચે, પણ જો વાસ્તવિકતાનો મર્મ એ નિર્મમ બનીને આપણી આગળ પ્રકટ કરે તો એ સહી ન લેવાય !

કવિ જગતને, માનવવ્યવહારને જુએ તો કેવળ તટસ્થભાવે જુએ એવી અપેક્ષા રાખવી તે યોગ્ય નથી. જે જોઈએ તેને આપણે તટસ્થ ઉદાસીન બનીને જોઈએ એ શી રીતે બને ? જે જોઈએ તેનું પુનર્વિધાન કરવું હોય તો એમાં સંડોવાયા વિના શી રીતે બને ? આથી કવિ તટસ્થ દ્રષ્ટા જ રહે એવી માગણી આપણે ન કરી શકીએ. એમ છતાં કવિ પહેલેથી જ કોઈ દૃષ્ટિબિન્દુ સ્વીકારીને જગતને જોતા નથી એ અર્થમાં નિષ્પક્ષ દ્રષ્ટા છે જ. એ જોવામાં જ રમમાણ રહે છે એવું પણ નથી, એ જોવાની પ્રક્રિયા દ્વારા જ જેને જોઈ રહ્યો છે તેને ઉલ્લંઘી જાય છે. આ ઉલ્લંઘન સર્જનપ્રક્રિયાનું એક મહત્ત્વનું અંગ છે. વ્યંગ દ્વારા કવિ પદાર્થને હ્રસ્વ કરે છે. પણ એમાં મૂલ્યોને વ્યસ્ત કરી નાખવાનો કશો આશય રહ્યો હોતો નથી; એ તો આપણે જેને વિરુદ્ધ અન્તિમો

ગણીએ છીએ તેને સમ્બન્ધસૂત્રે સાંકળે છે અને એ રીતે આપણું નૈતિક તેમ જ રસકીય વિમોચન સાધી આપે છે. કેટલાક એમ કહે છે કે જીવન તો અમે બદલી શકતા નથી, માટે કવિતાને બદલીએ છીએ; પણ જીવનમાં પરિવર્તન લાવવા માટે કવિતાને બદલનારા પણ હોઇ શકે. કદાચ કવિતા જ સાચી ક્રાન્તિ લાવી શકે. એના વડે જ ઇતિહાસ અને માનવને અભીપ્સિત ભાવના વચ્ચેનો વિરોધ ટાળી શકાય.

આમ તો બ્રહ્મને આપણે અવિકારી અને અવ્યય ગણીએ છીએ, પણ કાવ્ય તો એનો વિકાર છે. કાવ્યમાં જ ભાષાનો એવો આનન્દોત્સવ ઉજવાય છે કે એથી કાવ્યનો મોક્ષ થઈ જાય છે. આમ આપણે શૂન્ય તરફ વળતા નથી, પણ જગત સાથેના આપણા સમ્બન્ધની એક નવી ભૂમિકાની શોધ તરફ વળીએ છીએ. કવિ નિર્દ્વન્દ્વ સ્થિતિને પામી જતો નથી. જોવું અને ઇચ્છવું એ બન્ને વચ્ચે વિરોધ રહ્યો હોય છે. કેવળ જોઈ રહેવું તે નિદિધ્યાસન, પણ ઇચ્છવું એટલે યૌન સુખની અનુભૂતિને પામવી. આવો વિરોધ કલા અને જીવન વચ્ચે રહ્યો છે એમ કેટલાક કહે છે. માલાર્મેએ કહ્યું કે કવિકર્મની ક્ષણ તે એ ક્ષણ છે જે બિન્દુએ નિરપેક્ષ અને સાપેક્ષ, અવિકારી અને પરિવર્તનશીલ એકબીજાને છેદે છે.

૭

આવાં–ગાર્દ આન્દોલન નવી નવી નવી કેડીઓ પાડી આપે છે એ ખરું, પણ કલાકારો અને કવિઓ એ કેડીએ થઈને એવી ત્વરિત ગતિએ આગળ વધી રહ્યા હોય છે કે એઓ તરત જ કેડીને છેડે પહોંચી જાય છે અને દીવાલ સાથે ભટકાય છે, એ દીવાલમાં બાકોરું પાડીને એમાં થઈને એક અજાણી ગર્તામાં ભૂસકો મારે છે. દરેક ઉલ્લંઘન એક નવો અન્તરાય ઊભો કરે છે અને આ અન્તરાયને વળી ભુસકો મારીને ઉલ્લંઘી જવાનો રહે છે! આમ આવાં–ગાર્દ આન્દોલન બે અન્તિમો વચ્ચે ફસાઈ જાય છે અને તેથી જ રોમેન્ટિકોએ જેનો પ્રારમ્ભ કર્યો છે તે પરિવર્તનની રસકીય ભૂમિકાને એ સુદઢ બનાવી આપે છે એથી સાહિત્યિક અવકાશનો પણ પ્રસાર થાય છે.

આ દૃષ્ટિએ જોઈએ તો આપણે હદપારીને હદપારી લેખી શકીએ નહિ. એ તો સમયહીન કાળમાં આપણું થતું પ્રત્યાગમન માત્ર છે. પરાવાસ્તવવાદીઓ વાસનાની બધું ઉત્થાપિત કરવાની શકિતમાં તથા યૌન અનુભૂતિની ક્રાન્તિકારી શકિતમાં શ્રદ્ધા ધરાવે છે. એમણે સ્વપ્ન તથા દર્શનને ખૂબ ઊંચું સ્થાન આપ્યું પણ બન્ને વચ્ચે કશો ભેદ સ્વીકાર્યો નહિ. એ બન્ને અવચેતનમાંથી જ

આવે છે અને તેથી એ બન્ને આપણને ગર્તા વિશે જ ઝાંખી કરાવે છે. આ ગર્તા તે માનવીની અને વાસ્તવિકતાની અત્યાર સુધી આપણે માટે અપ્રકટ રહેલી બાજુ. જીવનનો અમુક જ અંશ મહત્ત્વનો છે એમ કહેવું તે મૂર્ખાઈભર્યું છે. દરેક દરેક બિન્દુ મહત્ત્વનું છે. દરેક કવિ અન્યથી વિભિન્ન, અદ્વિતીય અને અનિવાર્ય છે. કાવ્યનું માપ નહીં કાઢી શકાય, એ નથી તુચ્છ કે નથી મહાન–એ છે માત્ર એક જ વસ્તુ : કાવ્ય.

અર્વાચીન યુગ કોષ્ટકોનો અને આત્મનિષેધનો યુગ છે એટલે કે આલોચનાનો યુગ છે. એ પોતાને પરિવર્તન રૂપ ગણે છે, એ પરિવર્તનને આલોચનાથી અભિન્ન લેખે છે અને પરિવર્તન તથા આલોચના એટલે જ એને મન પ્રગતિ. કેટલાક સમયથી એવું બન્યું છે કે એની છોડી દેવાની વૃત્તિ એક પુનરાવર્તનશીલ કર્મકાણ્ડ બની રહી છે, વિદ્રોહ એક રાબેતા મુજબની રીતરસમ બની રહી છે, આલોચના વાગ્છટાનો એક પ્રકાર બની રહી છે. ઉલ્લંઘન એક વિધિ બની રહ્યો છે.

સાહજિકતાની શકિતમાં વિશ્વાસ અને પદ્ધતિસર થતી રચના પ્રત્યેની ઘૃણા–આ બે વચ્ચેનો સમ્બન્ધ વ્યસ્ત પ્રમાણનો છે. ભવિષ્યના ભૌમિતિક સ્વર્ગ પ્રત્યેના અશ્રદ્ધા સર્વવ્યાપી બનતી જાય છે. હવે શરીર દેવદૂતો અને શેતાન વચ્ચેના સંઘર્ષની રણભૂમિ રહ્યો નથી. એ એક કામ પાર પાડવા માટેનું હાથવગું સાધન છે. આનન્દના ઉદ્ગમસ્રોત લેખે એ અધોગતિને પામ્યું છે. અનાસકિત પરત્વેનું આપણું વલણ બદલાયું છે. એ સ્વર્ગમાં જવા માટેનું સાધન લેખાતું નથી; ઉત્પાદન વધારવા માટેની એ એક રીતિ છે. આનન્દ તે બગાડો છે, ઇન્દ્રિયપરાયણતા વ્યામોહ ઉપજાવે છે. આનન્દની ટીકા કરવી તે કલ્પનાની ટીકા કરવા બરાબર કારણ કે શરીર વાસનાઓનું જ નહીં, કલ્પનાઓનું પણ જન્મસ્થાન છે.

ધર્મ અને શાશ્વતીની કોઈ વાસ્તવિકતા આપણે મન રહી નથી. એને આપણે તર્કસંગત પણ ગણતા નથી. એ એક ઠાલા શબ્દોનું બનેલું નિરર્થક વિધાન-માત્ર છે. આજે તો ભવિષ્ય પણ શાશ્વતી જેટલું જ અવાસ્તવિક લાગે છે. આજે છહ અને અધુનાને જ કેન્દ્રમાં રાખનારી નવી રસમીમાંસાની આવશ્યકતા વર્તાય છે.

રાજકારણ ભાવિની રચના કરે છે એકમ આપણે હવે માનતા નથી. એનું કાર્ય તો વર્તમાનને સહ્ય બનાવવાનું જ છે. ગઈકાલ અને આજ વચ્ચેનો ભેદ પારખવા માટે આપણને અમુક લયબોધ હોવો જોઈએ.

કેટલાક ફ્રેન્ચ સંરચનાવાદીઓ સાહિત્યના શાસ્ત્રની વ્યાખ્યા આપવાનો દાવો કરે છે. એ શાસ્ત્ર હશે તો વિશિષ્ટ પદાર્થોને વર્ણવનારું શાસ્ત્ર જ હશે, એટલે કે અ–શાસ્ત્ર હશે. એણે તૈયાર કરેલી આદર્શ પદ્ધતિની સૂચિને દરેક સાહિત્યકૃતિ સદા જૂઠી પાડ્યા કરશે. સંરચના ઇતિહાસનિરપેક્ષ હોય છે; પણ કૃતિ તો ઇતિહાસ, એને તો એનાં તિથિમિતિ હોવાનાં જ. ખડકલાઓથી અવરુદ્ધ ભૂતકાળ અને જેમાં હજી કાંઈ વસ્યું નથી એવો ભવિષ્યકાળ–એ બે વચ્ચેના વર્તમાનમાં કવિતા વસે છે. દૃષ્ટિગોચર થઈને ફરી અગોચર થઈ જવું એ બે વચ્ચેની ક્ષણમાં એ, હૃદયના ધબકારા જેવી, રહી હોય છે.

નોંધપોથીનું પાનું

ચેઝારે પાવેઝે

જીવનના આઘાતો સામે સાહિત્ય આપણું રક્ષાકવચ છે. એ જીવનને કહે છે: તું મને છેતરી શકે નહિ. મને તારી આદતોની ખબર છે. તારી પ્રતિક્રિયાઓની પહેલેથી કલ્પના કરવી અને એનું નિરીક્ષણ કરવું મારે માટે આનન્દપ્રદ છે. તારા રોજ-બ-રોજના પ્રવાહને અવરોધે એવા વિચક્ષણતાભર્યા અન્તરાયો ઊભા કરીને તારું રહસ્ય ચોરી લેવું મને ગમે છે.

સામાન્યતઃ વસ્તુઓ સામેનો બીજો પ્રતિકાર તે મૌન છે. એ દરમ્યાન આપણે આગળ નવો કૂદકો મારવા માટેની શક્તિ સંચિત્ કરી લઈએ છીએ. પણ એ આપણે સ્વેચ્છાએ આપણા પર લાદીએ તે ઠીક, બીજું કોઈ કે મૃત્યુ સુધ્ધાં આપણા પર એ લાદે તે સહી ન લેવાય. જાતે જ કઠિનાઈ વહોરી લેવી એ જ કઠિનાઈ સામેનો આપણો એકમાત્ર પ્રતિકાર છે. યાતના સ્વીકારી લેવી એનો અર્થ તો રચનારીતિ જેવું કશું જ નથી? છે, પણ આપણે જે રચનારીતિથી પરિચિત છીએ તેનાથી એક ડગલું આગળ જવું, જે આપણી કલમમાંથી અસમ્પ્રજ્ઞાતપણે રેલાઈ જાય છે તેનાથી આગળ જઈને નવો વિકાસ સાધવો તે વધારે મહત્ત્વનું છે. આપણે આપણી શૈલીથી સભાન થઈ જઈએ એનો અર્થ એ કે આપણે આપણા રહસ્યના એક અંશને પ્રકટ કરવાનું પૂરું કરી ચૂકયા છીએ. પછીથી એ શૈલીમાં આપણે આગળ કશું લખી શકીએ નહિ. એવી પણ ઘડી આવશે જ્યારે આપણું બધું જ રહસ્ય આવિષ્કૃત થઈ ચૂકયું હશે. ત્યારે આપણે કશું લખી શકીશું નહિ કે નવી શૈલી પણ સરજી શકીશું નહિ.

The crows maintain that
a single crow could
destroy the heavens,
for the heavens signify
simply: The impossibility
of crows.

— Franz Kafka

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક નિવાસ, સયાજીગંજ, વડોદરા-૨.
મુદ્રણસ્થાન : આકૃતિ, સી/૪૮ સરદાર ઉ. નગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૬

अेतद् - ६

એતદ્

એપ્રિલ ૧૯૭૮ વર્ષ ૧ અંક ૬

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
૩૫-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ
ત્રીજે માળ, બ્લૉક નં.-૧૦, કનિયા બિલ્ડિંગ-૩
પેડર રોડ
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

વ્યવસ્થા / મુદ્રણ : આકૃતિ, સી-૪૮, સરદાર ઉદ્યોગનગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૬.

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
જયંત પારેખ, મુંબઈ
રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે
'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી
કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

અનુક્રમ

સૂચના

કેટલાક ગ્રાહકોને પાછલાં અંક નિયમિત રીતે મળ્યા નથી. જે અંકો ન મળ્યા હોય તે વિશે વ્યવસ્થાપકને જાણ કરવાથી ખૂટતા અંક મળી જશે. ગ્રાહકોને પડેલી તકલીફ બદલ ક્ષમાયાચના.

ચાર કાવ્યો

જિયુસિપ્પે ઉન્ગારેત્તિ / અનુ. સુરેશ જોષી

૧

જીવનનો મર્મરભર્યો ક્ષુબ્ધ વિષાદ
એકસૂરીલો ગર્જતો ભીંછળતો સાગર
પણ એકાન્તહીણો.

ઢળી પડેલા ધાન્યના રૂંધાયેલા રણકાર
ઉનાળો,
તું તણખાઓનું માંસ ભીતરડીને પડછાયાના ચક્રપથમાં હોમે છે
જાગ, ખારડેરના સ્તમ્ભોમાં, રાખમાં...

કયા ઈરેબસે તને ઘોંઘાટ કરીને ઢંઢોળ્યો ?

૨

ફરીથી હું તારું એ અલસ મુખ જોઉં છું
(રાત્રિનો સમુદ્ર એને મળવા ઊછળે છે ખરો)
ને તારા ઉરુનો અશ્વ
પીડાથી હ્રેષા કરે છે
એનો ધ્વનિ મારા ગીતઝંકૃત બાહુમાં સમાઈ જાય છે.
ફરી તને નિદ્રાના ઘેનમાં ઢળી પડતી જોઉં છું
એ નિદ્રા નવા રંગો ને નવીન મરણોમાં તને પાછી વાળે છે.
પછીનું ક્રૂર એકાન્ત

જે સૌ કોઈ પોતાનામાં ખોળ્યા લીધા વિના રહી
શકતું નથી (જો એ સાચેસાચ પ્રેમ કરતો હોય
તો) તે એકાન્ત હવે તારી ને મારી વચ્ચે
સદાયને માટે આપણને વિભક્ત કરતું છવાઈ જાય છે.
પ્રેમ દેખાય છે દૂર દૂર–જાણે કોઈક દર્પણમાં.

૪

હવે સાગર હીબકાં ભરતો નથી કે મર્મરરવ પણ કરતો નથી.
સ્વપ્નહીન, રંગહીન ક્ષેત્ર જેવો સમુદ્ર
દયાજનક સમુદ્ર
સમુદ્ર
અપારદર્શી વાદળો સાગરમાં સંચાર કરે છે
વિષાદની ઝાંયને સમુદ્ર પોતાની કાયા સોંપે છે.
મૃત, જુઓ તો, પડ્યો છે સમુદ્ર.

૬ એતદ્ એપ્રિલ ૭૮

—

બાદ્લેર / અનુ. સુરેશ જોષી

મારા દીન એકલવાયા આત્મા, આજે રાતે તું શું કહેશે? મારું અત્યાર સુધી કરમાઈ ગયેલું હૃદય, તું શું કહેશે? સર્વસુન્દર, સૌથી વહાલી, જેના દૃષ્ટિપાતથી હું ફરી મહોરી ઊઠ્યો છું એવી મારી એ પ્રિયતમાને તું શું કહેશે?

આપણે આપણા અભિમાન પાસે એની પ્રશંસાનાં ગીત ગવડાવીશું; એના નમ્ર પ્રભાવની તોલે કશું આવી શકે નહીં. એની મર્મકાયામાંથી દૈવી સૌરભ લહેરાયા કરે છે; એ દૃષ્ટિ આપણને પ્રકાશનાં વસ્ત્રોથી ભૂષિત કરી દે છે.

જ્યારે જ્યારે હું અન્ધકારમાં કે એકાન્તમાં હોઉં કે જનસંકુલ માર્ગ પર હોઉં, એની છબિને જ્યોતની જેમ હવામાં થરકતી જોઉં છું.

કોઈક વાર એ બોલે છે ને કહે છે: હું સુંદર છું, ને મારા પ્રેમને ખાતર તમે કેવળ સુન્દરને જ ચાહો એવો આદેશ કરું છું; કારણ કે હું તમારી રક્ષક દેવતા છું, તમારી કવિતા છું ને તમારી ધાત્રી છું.

મન, મનુ અને હ્રસ્વ હું

(એક નૃવંશકથા)

હરીશ મીનાશ્રુ

દર્પણ, અન્યમનસ્ક તું દાખવતું વ્યતિરેક
હ્રસ્વ-ઉ પ્હેરી મંન ધરે રૂપ મનુનું છેક

વૃત્તિ કરી વિરંચિએ, દ્રુત વડે પ્રસ્વેદ
એમાં બોળી તર્જની, રચ્યું હવે ઋગ્વેદ

પ્રગટ થવું તે પુણ્ય છેઃ વય વાયુ ને વીજ
એ ત્રણનો ભેટો થતાં બીજ હવે ઉદ્‌ભીજ

વજન વિસારે આભનું તૃણની ટોચ ટટાર
માટીનાં સ્તન ચૂસતો પરથમ જીવસંચાર

જળના સ્નાયુ ઉપસ્યા, પ્રકટ્યા પ્રાસ
પડછાયા બે પાથરે સૃષ્ટિનો અધ્યાસ

વાસકસજ્જા સ્વપ્નમાં તત્પર રચે ભૂભંગ
સાથળગામી ઊડતા તન્મય તંગ તુરંગ

મત્ત બનું, મર્દન કરું, ખોદું ભેજ અપાર
સ્ખલન પામતો સૂર્ય તે આદિમતાની ધાર

ડહોળાયાં જળ ગર્ભનાં, તરતું પુદ્‌ગળ સ્થિર
શમથળ પળ, તળિયે શમું ગર્ભિત ને ગંભીર

તરડ ત્યજીને નીપજ્યું કેવળ તદ્‌ભવ ચિત્ત
મન માયા ને મૃત્તિકા સઘળું જ્યાં સંચિત

પિતૃને અર્પણ કરું મર્ત્યલોકની ટેવ
મન દીર્ઘાયુ ભોગવે હ્રસ્વ-ઉ ધરી સદૈવ

રજ્જુ કેવળ–સર્પ છે, કથું કથાનો ભેદ
કરું કવિતા, આખરે કાગળ રહે સફેદ

ઉન્માદની પળોમાં

મોરિશ બ્લાંશો / અનુ. સુરેશ જોષી

હું બહુ ભણેલો નથી તેમ અભણ પણ નથી. મેં જિન્દગીમાં સુખના દિવસો જોયા છે, હું જીવું છું અને આ જિન્દગી મને મોટામાં મોટું સુખ આપે છે. અને મૃત્યુનું શું? હું જ્યારે મરી જઈશ (આ પછીની ક્ષણે જ કદાચ) ત્યારેય મને ખૂબ ખૂબ આનન્દ થશે. હું મૃત્યુના પૂર્વસ્વાદની વાત કરતો નથી: એ તો વાસી અને ઘણુંખરું અણગમાભર્યો હોય છે. વેઠ્યા કરવાથી તો ઇન્દ્રિયો બુઠ્ઠી થઈ જાય છે. પણ મારી દૃષ્ટિએ તો આ એક નોંધપાત્ર સત્ય છે અને એ વિશે મને પૂરી ખાતરી છે: મને જીવવામાં અનહદ આનન્દ આવે છે. અને મરવામાંથી પણ હું એવો જ અનહદ આનન્દ પામીશ.

હું સારી પેઠે ભટક્યો છું. એક સ્થળેથી બીજે સ્થળે ફરતો રહ્યો છું. હું એકના એક સ્થળે અને એક જ ઓરડીમાં પણ રહ્યો છું. કદિક ગરીબાઈ ભોગવી છે તો કદિક ધનવાન પણ થયો છું. વળી પાછો ઘણાંબધાં લોકો કરતાં ગરીબ પણ થયો છું, બાળક હતો ત્યારે મને ઉત્કટ રીતે બધું જોઈતું હતું અને મારે જે કાંઈ જોઈતું હતું તે બધું જ મને આપવામાં આવતું હતું. મારું બાળપણ અદૃશ્ય થઈ ગયું છે અને મારી જુવાની પણ પાછળ રહી ગઈ છે પણ એનો કશો વાંધો નહિ. જે કાંઈ બની ગયું તે વિશે હું સુખી છું, અત્યારે જે છે તે મને ગમે છે અને હવે પછી જે આવશે તે મને અનુકૂળ જ હશે.

મારી જિન્દગી બીજા લોકોની જિન્દગી કરતાં વધારે સારી છે? હશે કદાચ. મારે તો માથે છાપરું છે. કેટલાંકને તો એ ય નથી હોતું. મને રક્તપિત્ત નથી. હું આંધળો નથી. હું જગતને જોઈ શકું છું—આ કેટલું અસાધારણ સુખ છે! હું આ દિવસનો પ્રકાશ જોઉં છું, એની પેલે પાર બીજું કશું નથી. અને આ દિવસ જ્યારે ઝાંખો પડી જશે ત્યારે હું પણ ઝંખવાઈ જઈશ– આ વિચાર, આ નિશ્ચિતતા મને આનન્દિત કરી મૂકે છે. મેં લોકોને ચાહ્યા છે, ખોયા પણ છે. મને જ્યારે આઘાત લાગ્યો છે ત્યારે હું પાગલ પણ થઈ ચૂક્યો છું કારણ કે એ અવસ્થા તો ખરેખર નરક જ છે. પણ મારા આ પાગલપણાનું, આ ઉન્માદનું કોઈ સાક્ષી નહોતું. એ બહારથી દેખાઈ આવે એવો ઉન્માદ નહોતો. એ એક નિગૂઢતમ અનુભૂતિ હતી. કોઈક વાર હું ગુસ્સે થઈ જતો. લોકો મને પૂછતા, 'તમે કેમ આટલા શાન્ત છો!' પણ હું તો ત્યારે ભડકે બળતો હોઉં છું, પગથી તે માથા સુધી. રાતે હું શેરીઓમાં થઈને ચીસ પાડતો દોડું અને દિવસે શાન્તિથી કામ કરું.

થોડા જ વખત પછી દુનિયાનું ગાંડપણ ઊભરી આવ્યું. મને પણ બીજા અનેકની જેમ દીવાલની પડછે ઊભો કરી દેવામાં આવ્યો. શા માટે? એવું કશું જ કારણ નહોતું. રાઈફલમાંથી ગોળી છૂટી નહિ. હું મનમાં ને મનમાં બોલ્યો, 'ભલા ભગવાન, તું આ શું કરી રહ્યો છે!' તે ક્ષણથી મેં મારો બુદ્ધિહીન વર્તાવ છોડી દીધો. દુનિયા થોડી વાર તો ખંચકાઈ, પણ પછીથી એણે એની સમતુલા ફરીથી પ્રાપ્ત કરી લીધી.

મારી સાન ઠેકાણે આવી તેની સાથે મારી સ્મૃતિ પણ તાજી થઈ. ને મેં જોયું કે જ્યારે મને એમ લાગતું હતું કે હું નર્યો પૂરો દુ:ખી હતો એવા ખરાબમાં ખરાબ દિવસોમાં પણ લગભગ બધો વખત અત્યન્ત સુખી હતો. આને કારણે હું કાંઈક વિચારે ચઢી ગયો. મારી આ શોધ મારે માટે કાંઈ સુખદ નીવડી નહિ. મને એવું લાગ્યું કે હું જાણે ઘણુંબધું ગુમાવી દેતો હતો. હું મારી જાતને પૂછતો: 'શું હું દુ:ખી નહોતો? મારું જીવન શીર્ણવિશીર્ણ થઈ જતું હોય એવું મને નહોતું લાગતું?' હા, એ વાત તો સાચી જ હતી; પણ દરેક ક્ષણે જ્યારે હું ઊભો થઈને શેરીઓમાં થઈને દોડતો કે જરાય હાલ્યાચાલ્યા વિના ઓરડીને ખૂણે પડ્યો રહેતો ત્યારે રાત્રિની શીતળતા અને પૃથ્વીનું નક્કરપણું મને મુક્તપણે શ્વાસ લેવા દેતું અને હું મારા સુખને આધારે દૃઢ બનીને ઊભો રહેતો.

માનવીઓ મૃત્યુમાંથી ભાગી છૂટવા ઇચ્છે છે. કેવાં વિચિત્ર પ્રાણીઓ છે એ!

અને એમાંનાં કેટલાક ચિત્કાર કરી ઊઠે છે, 'મરો, મરો તમે' કારણ કે એઓ જિન્દગીમાંથી ભાગી છૂટવા ઇચ્છતા હોય છે. 'આ તે કેવી જિન્દગી! હું તો મને જ ખતમ કરી નાખીશ. મારાથી આ નહિ સહ્યું જાય!' આ ભારે દયાજનક અને વિચિત્ર લાગે છે; પણ આમ કરવું એ ભૂલ છે.

આમ છતાં હું એવા લોકોને પણ મળ્યો છું જેમણે કદી જીવનને ખામોશ રહેવાનું કહ્યું નથી કે મરણને હાંકી કાઢ્યું નથી– અને એ લગભગ ઘણુંખરું સ્ત્રીઓ જ હતી, સુન્દર સ્ત્રીઓ. પુરુષોના પર ભય આક્રમણ કરતો હોય છે. એમને આરપાર વીંધીને રાત્રિ ફૂટી નીકળે છે, એમની યોજનાઓ નષ્ટ થઈ જાય છે, એમનું કર્યુંકારવ્યું ધૂળમાં મળી જાય છે. જે લોકો ખૂબ મહત્ત્વનાં હતાં, જેમને જગત સર્જવું હતું તેઓ અવાચક બની ગયા છે; બધું જ આખરે તો ભાંગી પડે છે.

હું મારી યાતનાનું વર્ણન કરી શકું? હું નહોતો ચાલી શકતો કે શ્વાસ લઈ શકતો, હું ખાઈ પણ નહોતો શકતો. મારા શ્વાસ પથ્થરના બનેલા હતા. મારું શરીર પાણીનું ને તેમ છતાં હું તરસથી મરવા પડ્યો હતો. એક દિવસે એ લોકોએ મને જમીનમાં દાટ્યો. ડૉક્ટરે મારા શરીર પર કાદવનો લેપ કર્યો. પૃથ્વીમાં ઊંડે કોણ જાણે શી કરામત થઈ! કોણ કહે છે કે એ ઠંડી છે? એ તો અગ્નિશય્યા છે, એ તો સળગતું ઝાંખરું છે, હું જ્યારે ઊભો થયો ત્યારે મને કશી જ લાગણી થતી નહોતી. મારી સ્પર્શની સંવેદના મારાથી છ ડગલાં દૂર તરી રહી હતી; જો કોઈ મારી ઓરડીમાં દાખલ થતું તો હું તરત ચીસ પાડી ઊઠતો પણ એ છરી મને ગમ્ભીરપણે છેદી રહી હતી. હા, હું અસ્થિપિંજર બની રહ્યો. રાતે મારી કૃશતા મારી સામે ઊભી રહીને મને ભયભીત કરી મૂકતી. એ આવતાં ને જતાં મારું અપમાન કરતી, મને થકવી નાખતી. ખરેખર હું થાકીને લોથ થઈ ગયો હતો.

હું અહંકારી છું? મને બહુ થોડા માણસો ગમતા હોય છે. હું કોઈની દયા ખાતો નથી. ભાગ્યે જ કોઈને રીઝવવા ઇચ્છું છું. ભાગ્યે જ હું ખુશ થવા ઇચ્છું છું અને લગભગ લાગણીહીન જેવો માત્ર એમનામાં વસીને એમની યાતનાઓ જીવું છું. જેથી એમની સહેજ માત્ર ચિન્તા એ મારે માટે તો અસીમ ચરમ દુર્ભાગ્ય બની રહે છે. અને આમ છતાં ય જો ફરજ પડે તો હું ઇરાદાપૂર્વક એમનો ભોગ આપું છું. હું એમને સુખની બધી લાગણીઓથી વંચિત કરી દઉં છું (કેટલીક વાર હું એમની હત્યા પણ કરું છું).

કાદવિયા ખાડામાંથી હું પુખ્ત વયના માનવીના કૌવત સાથે બહાર આવ્યો.

આ પહેલાં હું શું હતો? હું માત્ર પાણી ભરેલું પાત્ર હતો. ચૈતન્યહીન વિસ્તૃતિ, ગતિહીન ગર્તા. (ને છતાં હું કોણ છું તે જાણતો હતો. હું જીવ્યે ગયો. શૂન્યમાં ગરકાવ થઈ ગયો નહિ.) દૂરદૂરથી લોકો મને જોવા આવ્યા. મારી બાજુમાં લોકો રમવા લાગ્યા એમનો હાથ મારા હાથમાં મૂકવા માટે નારીઓ મારી પાસે સૂઈ ગઈ. હું જુવાન પણ હતો પણ શૂન્યે મને નિરાશ કર્યો.

હું સંકોચશીલ નથી. એમ તો ઠીક ઠીક અથડાયો કુટાયો છું. કોઈકે (જેની બુદ્ધિનો છેડો આવી ગયો હતો) મારો હાથ હાથમાં લઈને એનો છરો એમાં હુલાવી દીધો. બધે લોહી જ લોહી. પછી એ ધ્રૂજવા લાગ્યો. મને એણે એનો હાથ આપ્યો જેથી હું એને ટેબલ પર કે બારણા સાથે જડી દઉં. એણે મને છરો હુલાવી દીધો હતો તેથી એ પાગલ એમ માનતો હતો કે એ હવે મારો મિત્ર થઈ ગયો હતો. એણે એની પત્નીને મારા હાથમાં હડસેલી. એ મારી પાછળ પાછળ શેરીમાં ચાલવા લાગ્યો. ને ચીસો પાડી કહેવા લાગ્યો, 'હવે મારું આવી બન્યું', મારી સાન ઠેકાણે નથી. અનીતિ મારા પર સવાર થઈ ગઈ છે. કોઈ મારો એકરાર સાંભળો.' એ અત્યન્ત વિલક્ષણ પ્રકારનો પાગલ હતો. આ દરમ્યાન મારાં કપડાં લોહીથી નિગળતાં થઈ ગયાં હતાં.

હું મોટે ભાગે શહેરોમાં રહેતો. થોડા સમય સુધી તો મેં જાહેર જીવનમાં પણ રસ લીધો. મને કાયદાકાનૂનનું જરા આકર્ષણ હતું. મને ટોળાં ગમતાં. બીજા બધા લોકોમાં તો હું સાવ અજાણ્યો હતો. એક નગણ્ય આદમી લેખે તો હું ચક્રવર્તી હતો. પણ એક દિવસ એકલવાયા માણસોને છૂંદીને મારી નાખનારા પથ્થરનો પાઠ ભજવવાનો મને થાક લાગ્યો. મને ન્યાયપાલિકાને ફોસલાવવાનું મન થયું. મેં એને મૃદુ સ્વરે બોલાવીને કહ્યું, 'મારી પાસે આવ. ચાલ આપણે મોંઢામોઢ ઊભાં રહીએ.' (મને ઘડીભર તો એને બાજુએ ખેંચી લેવાનું મન થયું.) આ મારી વિનન્તી દુસ્સાહસભરી હતી. જો એણે ખરેખર અનુકૂળ પ્રતિભાવ પાડચો હોત તો મેં શું કર્યું હોત?

મેં ઘણાં થોથાં વાંચ્યાં છે એ તો કબૂલ કરવું જ રહ્યું. હું અલોપ થઈ જઈશ ત્યારે એ બધાં થોથાં અકળ રીતે બદલાઈ જશે. એના હાંસિયાઓ પહોળા થશે વિચારો વધારે કાયર થશે. હા, મને અત્યારે સૂઝે છે કે મેં ઘણા બધા લોકો જોડે વાતો કરી છે. એક એક વ્યક્તિ મારે મન તો સમૂહ બરાબર હતી. એ ઇતરજનોના વિશાળ સમૂહે હું જે બન્યો હોત તેનાથી અનેકગણો મને બનાવી દીધો. હવે મારું જીવન આશ્ચર્યજનક રીતે સહીસલામતીભર્યું છે. જીવલેણ

રોગોને પણ હું જરા આકરો લાગું છું, હું ક્ષમાયાચનાપૂર્વક કહું છું કે મને દફનાવું તે પહેલાં મારે બીજા થોડાને દફનાવવા પડશે.

હું ધીમે ધીમે દારુણ દરિદ્રતામાં સરકતો જતો હતો. ધીમે ધીમે દરિદ્રતા મારી આજુબાજુ વર્તુળો રચ્યે જતી હતી. પહેલું વર્તુળ જોતાં એમ લાગતું કે જાણે બધું જ મારા હાથમાં છે પણ છેલ્લા વર્તુળ વેળાએ જોયું તો માત્ર હું જ બચી ગયો હતો. એક દિવસ એવું બન્યું કે હું એક શહેરમાં પુરાઈ ગયો હતો. હવે તો પ્રવાસ કરવાનો ખ્યાલ એ એક કપોલકલ્પિત વસ્તુ જ બની રહી હતી. હું કોઈને ટેલિફોન દ્વારા મળી શક્યો નહિ. મારાં કપડાં ઘસાઈ ગયાં હતાં. મને શરદી થઈ હતી. ઓહ ! હું વસન્તને કેટલી તીવ્રતાથી ઝંખતો હતો. હું પુસ્તકાલયોમાં ગયો. એકાદ પુસ્તકાલયના કર્મચારી જોડે મારે દોસ્તી પણ થઈ હતી. એ મને વધારે પડતી ગરમીવાળા ભોંયરામાં લઈ ગયો. એને ઉપયોગી થઈ પડવાને માટે હું આનન્દથી કૂદતો કૂદતો નાની સીડીઓ પર ચડી જતો અને એ જે કહે તે થોથું ઉતારી આપતો અને પછી કોઈ ગમગીન ભૂત જેવો આદમી વાંચવા બેઠો હોય તેને એ આપી આવતો પણ એ ભૂત મારી વિરુદ્ધ બોલતો. હું એની નજર પડતાં સંકોચાઈ જતો. એ મને મારા સાચા રૂપે ઓળખીને જોતો હતો. હું હતો એક જન્તુ. ચાવવાના જડબાવાળું એક પ્રાણી. દરિદ્રતાના અન્ધકારભર્યા પ્રદેશમાંથી એ ઉપર આવ્યું હતું. હું હતો કોણ એ પ્રશ્નનો જવાબ આપું તો મારે ભારે મૂંઝવણ અનુભવવી પડે.

બહાર મેં કંઈક થોડી ક્ષણ માટે જોયું. મારાથી થોડાં જ ડગલાં છેટે હું જે શેરીની બહાર ચાલ્યો જવાની અણી પર હતો તેના ખૂણામાં એક સ્ત્રી બાબાગાડી સાથે ઊભી હતી. હું એને બરાબર જોઈ શકતો નહોતો. એ બહારના દરવાજામાંથી બાબાગાડીને બહાર કાઢવા મથી રહી હતી. એ ક્ષણે એક માણસ બારણામાં થઈને આવ્યો. એના પર મારી નજર પહેલાં પડી નહોતી. એ ઉમરો ઓળંગી ગયો હતો પણ પાછો બહાર આવ્યો. એ બારણાની અડોઅડ ઊભો હતો ત્યારે એની સામે થઈને જતી બાબાગાડી ઉમરો ઓળંગવા માટે સહેજ ઊંચી થઈ અને એના તરફ જોવાને માથું ઊંચું કર્યા પછી એ જુવાન સ્ત્રી અંદર અદૃશ્ય થઈ ગઈ.

આ નાનકડા દૃશ્યે મને લગભગ સનેપાતની સ્થિતિમાં મૂકી દીધો. એવું શા માટે બન્યું એ તો હું પોતે જ જાતને પૂરેપૂરું સમજાવી શકતો નહોતો અને છતાં એવું થયું એ તો નક્કી. એ દિવસ એક સાચી કહી શકાય એવી ઘટનાની

સમ્મુખ પહોંચી ગયો ત્યારે તે ક્ષણને મેં ઝડપી લીધી અને હવે એ જ્યાં સુધી જાય ત્યાં સુધી જવાનું મેં નક્કી કર્યું. હું મારી જાતને કહેતો, 'હવે અન્ત આવ્યો જ જાણ ને! કશુંક બની રહ્યું છે, અન્તની શરૂઆત થઈ રહી છે.' હું તો આનન્દથી વિહ્વળ થઈ ઊઠ્યો.

હું એ ઘર આગળ ગયો ખરો પણ અંદર પેઠો નહિ. બહારથી જ મેં વાડાની કાળી કિનાર જોઈ. બહારની દીવાલને અઢેલીને હું ઊભો. હું ખરેખર બહુ ઠંડો પડી ગયો હતો. માથાથી તે પગ સુધી જેવી ઠંડી મને વીંટળાઈ વળી કે મને ધીમે ધીમે મારી ઊંચાઈ એ અનહદ ઠંડીના પરિમાણની થઈ જતી હોય એવું લાગ્યું. એ બહુ શાન્તિપૂર્વક ઊંચી વધી. એના સાચા સ્વભાવને અનુરૂપ રહીને વધી અને હું એ સુખની પૂર્ણતાના આનન્દને લમ્બાવતો રહ્યો. એક ક્ષણ મને મારું માથું આકાશની શિલા જેટલું ઊંચું અને પગ શેરીમાં જડેલા પથ્થર પર હોય એવું લાગ્યું.

પણ નોંધી રાખજો કે આ હું કહું છું તે સાવ સાચું હતું.

મારે કોઈ શત્રુઓ નહોતા. કોઈએ મને વિક્ષુબ્ધ પણ કર્યો નહોતો. કોઈક વાર એક વિશાળ એકાન્ત મારા મસ્તકમાં ખૂલી જતું અને આખું ય જગત એમાં અદૃશ્ય થઈ જતું પણ એ વળી પાછું અકબંધ, એક પણ ઉઝરડા વિના અને કશી પણ ક્ષતિ વિના, બહાર આવતું. હું મારી દૃષ્ટિ લગભગ ગુમાવી બેઠો હતો કારણ કે કોઈએ મારી આંખમાં કાચની કચ્ચરો કરી હતી. એ આઘાતે મને ઢીલો કરી નાખ્યો એ તો હું કબૂલ કરું જ છું, એવું લાગ્યું કે જાણે હું પાછો દીવાલમાં સમાઈ જતો હતો અથવા તો ચકમકના ઢગલાની આજુબાજુ ભટક્યા કરતો હતો. દિવસની આકસ્મિક આઘાતજનક ક્રૂરતા એ સૌથી ખરાબમાં ખરાબ વસ્તુ હતી. હું જોઉં અને ન જોઉં એ બન્ને શક્ય નહોતું. જોવું ભયભીત કરી મૂકે એવું હતું અને જો જોવાનું બંધ કરું તો મારા કપાળથી ઊતરડાઈને ગળા સુધી નીચે ઊતરી જતો હોઉં એવું લાગતું હતું. મેં ઝરખની કીકીયારીઓ સાંભળી. એથી હું જંગલી પશુઓ આગળ છતો થઈ જાઉં એવો ભય લાગ્યો (મને લાગે છે કે કીકીયારીઓ મારી જ હતી).

આંખમાંથી કાચની કચ્ચરોને કાઢી નાખ્યા પછીથી એ લોકોએ મારાં પોપચાંની નીચે પાતળા પડદા જેવું કશુંક મૂક્યું અને એની ઉપર રૂની દીવાલો ખડકી દીધી. મારે વાત કરવાની નહોતી કારણ કે બોલવાથી પાટો ખેંચાઈને ઢીલો થઈ જાય એવો ભય હતો. પાછળથી મને ડૉક્ટરે કહ્યું કે તમે તો ઊંઘી ગયા હતા. હું ઊંઘી ગયો હતો! સાત સાત દિવસના પ્રકાશ સામે ઝૂઝીને મારે

ટકી રહેવાનું હતું—એ કેવો તો મોટો ભડકો હતો ! હા, સાતે ય દિવસ એક સાથે સાત સાત ઘાતક પ્રકાશ એક ક્ષણનો તણખો બની ગયા અને મારી ખબર લઈ કાઢી. આની કલ્પના કોણે કરી હોત ? કોઈક વાર હું મારી જાતને કહેતો, 'આનું જ નામ મરણ. આ બધાને ભોગે પણ એનો અનુભવ લેવા જેવો તો ખરો. એનો પ્રભાવ જરૂર આપણા પર પડે.' પણ ઘણુંખરું તો હું કશું બોલ્યાચાલ્યા વગર મરવા વાંકે પડી રહેતો. આખરે મને ખાતરી થઈ ગઈ કે હું દિવસના ઉન્માદની મોઢામોઢ ઊભો હતો. એ જ સાચી વાત હતી. પ્રકાશ પાગલ થઈ જતો હતો. ઉજ્જ્વળતાએ એની સાન ગુમાવી દીધી. કશા અંકુશ વિના, કશા હેતુ વિના કેવળ અબુધપણે એ મારા પર તૂટી પડચો. મારી આ શોધે મારા જીવનને આરપાર કોતરી કાઢ્યું.

હું ઊંઘતો હતો. જાગ્યો ત્યારે એક માણસ મને કંઈ પૂછી રહ્યો હતો તે મારે સાંભળવું પડ્યું, 'તો શું તમે કેસ માંડશો ?' જે દિવસ જોડે અપરોક્ષ રીતે કારભાર ચલાવતો હોય તેને આવો વિચિત્ર પ્રશ્ન પૂછવો એ કેવું ?

હું સાજો થઈ ગયો પછી પણ એ માની ન શક્યો. હું વાંચી કે લખી શકતો નહિ. ધુમ્મસભરી ઉત્તર દિશાથી હું ઘેરાઈ ગયો હતો. પણ આ જ વસ્તુ વિલક્ષણ કહેવાય એવી હતી : દિવસ સાથેના વેદનામય સંપર્કને હું ભૂલી ગયો નહોતો તો પણ પડદા પાછળ અને કાળા ચશ્મા પહેરીને જીવવાથી હું જાણે મને બરબાદ કરી રહ્યો હતો. મારે કશુંક દિવસના પૂરા પ્રકાશમાં જોવું નહોતું; ધૂંધળા પ્રકાશમાં આરામથી સુખપૂર્વક જીવી જીવીને હું ઓચાઈ ગયો હતો; પાણી અને હવાના જેવી જ મને દિવસના પ્રકાશની ઉત્કટ ઇચ્છા હતી. અને જોવું એ જો ભડકે બળવા જેવું હોય તો મારે અગ્નિની પૂર્ણતા જોઈતી હતી. અને એવાથી જ જો ઉન્માદને ચેપ લાગતો હોય તો ઉન્મત્તપણે હું એ ઉન્માદને ઝંખતો હતો.

એ લોકોએ મને એ સંસ્થામાં એક મામૂલી જગ્યા આપી હતી. હું ટેલિફોન પર સન્દેશાઓ લેવા બેસતો. ડૉકટરની પેથોલોજીની લેબોરેટરી હતી (એમને લોહીમાં ખાસ રસ હતો), અને લોકો ત્યાં આવતા અને કશીક દવા પીતા. નાની પથારી પર શરીર લંબાવીને પછીથી એઓ સૂઈ જતા. એમાંનો એક ગજબની તદબીર લડાવતો : ડૉકટરે આપેલી દવા પીધા પછી એ ઝેર લઈને બેભાન થઈ જતો. ડૉકટર એને એક અધમ તરકીબ કહેતા. એને પાછો એમણે ભાનમાં આણ્યો અને આ છેતરપીંડીભરી નિદ્રા માટે એની સામે કેસ માંડચો. સાચું જ કહું છું હું, એ માંદા માણસની સાથે જરા વધારે સલૂકાઈભર્યો

વ્યવહાર રાખવેા જોઈતેા હતેા એમ મને લાગે છે.

મારી આંખ ખાસ નબળી પડી નહેાતી તેા ય હું શેરીમાં દીવાલને પકડીને કરચલાની જેમ ચાલતેા અને જ્યારે દીવાલનેા ટેકેા છેાડી દેતેા ત્યારે મને ચક્કર આવતાં. હું એ દીવાલેા પર ઘણુંખરું એક જ પેાષ્ટર જોતેા. ખાસ્સા મેાટા અક્ષરેાવાળું એ સાદું પેાષ્ટર હતું : 'તમારે પણ એ જોઈશે.' અલબત્ત મારે તેા એની જરૂર હતી જ. જ્યારે જ્યારે હું આ દબદબાભર્યા શબ્દેાને જોતેા ત્યારે મને એની ઇચ્છા હતી.

ને છતાં મારામાંનું કશુંક એની ઝંખના કરતું તરત જ અટકી ગયું. વાંચવું એ મારે માટે ભારે પરિશ્રમભર્યું હતું. બેાલવા જેટલેા જ થાક મને વાંચવાથી લાગતેા. અને સહેજસરખું પણ સાચું બેાલવા માટે મારે અમુક પ્રકારની શક્તિ જોઈતી હતી જે મારામાં નહેાતી. મને એ લેાકેા કહેતાં, 'તમે તમારી મુશ્કેલીઓને બહુ સન્તેાષપૂર્વક સ્વીકારી લેા છેા.' આથી મને નવાઈ લાગતી. આ ને આ જ પરિસ્થિતિમાં મારી વીસ વરસની વયે કેાઈએ મારી નેાંધ પણ લીધી ન હેાત. ચાળીસ વરસની વયે હું કંઈક ગરીબ થઈ ગયેા હતેા ખરેા પણ હું જાણે સાવ નિરાધાર થઈ જતેા હેાઉં એવેા લાગતેા હતેા. અને આવેા વિક્ષેાભકારક હું શાથી દેખાવા લાગ્યેા ? કદાચ મને લાગે છે કે શેરીઓમાં ભટકવાને કારણે એવું લાગતું હેાય. શેરીઓએ તેા મને વધુ સમૃદ્ધ બનાવવેા જોઈએ પણ એવું તેા બન્યું નહિ. એનાથી બન્યું તેા સાવ ઊલટું. ફૂટપાથ પર થઈને ચાલતાં ચાલતાં જેવેા હું ભૂગર્ભ માર્ગના ઝળહળતા દીવાના પ્રકાશમાં થઈને શહેર જ્યાં સહુથી વધારે ઉજ્જ્વળ લાગતું તે સુન્દર વીથિકાઓમાં સરી જતેા કે તરત જ હું મને પેાતાને સાવ મન્દબુદ્ધિ, નરમ અને શ્રમિત લાગવા માંડતેા. જેમ જેમ હું નામહીન અવનતિના પ્રમાણમાં અસાધારણ અંશને આત્મસાત્ કરતેા ગયેા તેમ તેમ હું મારા તરફ લેાકેાનું વધુ ને વધુ ધ્યાન ખેંચતેા ગયેા. કારણ કે આ દરિદ્રતાને ને મારે આમ તેા કશેા સમ્બન્ધ નહેાતેા. એ ઊલટાની મને કંઈક અસ્પષ્ટ અને આકારહીન બનાવી દેતી હતી. એ કંઈક આડમ્બરી અને નિર્લજ્જ પણ લાગતી હતી. દરિદ્રતા અણગમેા ઊભેા કરે છે કારણ કે એ દૃષ્ટિગેાચર છે ને જે કેાઈ એને જુએ છે તે વિચારે છે, 'લેા, મારા પર કેાઈ દેાષારેાપણ કરી રહ્યું છે. મારા પર આ કેાનું આક્રમણ ! પણ હું કાંઈ ન્યાયવૃત્તિને મારાં વસ્ત્રેા પર બિલ્લાની જેમ લટકાવીને નહેાતેા ફરતેા.

એ લેાકેાએ મને કહ્યું (કેાઈક વાર ડેાક્ટરે કે કેાઈક વાર નર્સેાએ), 'તમે તેા

વિવાન સુન્દરમ્ સાથે એક મુલાકાત

હર્ષ પ્રભુ

(માર્ચ મહિનો, મુંબઈ શહેર. ગ્રીષ્મના ભણકારા. ચૂંટણીઓ જાહેર થઈ હતી, પણ ક્યાંયથી આશાનો સંચાર થતો ન હતો; ગરમી, ધૂળ અને ગંદકી-ક્યાંયથી આશાનો સંચાર ન હતો. જ્યોતિષીઓના કહેવા પ્રમાણે તો કળિયુગ હજુ ચાલુ રહેવાનો હતો. આવી આગાહીના ઓછાયા હેઠળ વડોદરાના ચિત્રકાર વિવાન સુન્દરમે પોતાની કૃતિઓનું પ્રદર્શન યોજ્યું હતું. તેમણે તો આ ભવિષ્યવાણીને પોતાના રેખાંકનોનો અને લિથોગ્રાફનો વિષય બનાવી હતી. તેમની કૃતિઓ જાણે એમ કહેતી હતી કે જ્યોતિષીઓ પૂરેપૂરું સત્ય ઉચ્ચારી રહ્યા નથી. એ વાત સાચી કે દેશ પર પોલાદી પંજાનું શાસન હતું અને લોકો ક્રૂર દમન હેઠળ કચડાઈ ગયા હતા. પરંતુ સાથે સાથે આપણી આરાધ્ય મૂર્તિના ચહેરા પર તિરાડો દેખાવા માંડી હતી. સડી રહેલા માંસની એ વાસ ક્યાંથી આવતી હતી? વિવાને પોતાની કળા દ્વારા રાજનીતિને ખુલ્લી પાડવાનું લક્ષ્ય સ્વીકાર્યું હતું. પતન અને રોગનો કોઈ વિરાટ કાનૂન જાણે તેમણે શોધી કાઢ્યો ન હોય એમ લાગતું હતું-આની વચ્ચે અથવા તો તેની સામે સંઘર્ષરત જીવનનાં ચિહ્નો જોવા મળતાં હતાં.

હું વાતચીત કરવા માટે વિવાનને મળ્યો. રવિવારનો દિવસ હતો. જહાંગીર આર્ટ ગેલેરીના વરંડામાં બાળકો રમતાં હતાં. પ્રદર્શન ખંડના વિરાટ પરિમાણની પડછે બાળકો વધારે નાનાં લાગતાં હતાં. આ જ પ્રકારની સહોપસ્થિતિ વિવાનનાં રેખાંકનોમાં જોવા મળે છે. આ રેખાંકનોમાં આખરે તો જે લઘુ પરિમાણ ધરાવે છે તેનો જ અન્તે તો વિજય થાય છે. આ વાત માત્ર તેમનાં રેખાંકનોમાં જ જોવા મળે છે એવું નથી. તેમની અંતર્દૃષ્ટિનું સત્ય ઇતિહાસનું પણ સત્ય બની રહે છે.)

** હ. પ્ર.** સત્તા અને તેના પ્રભાવની સાથે તમે હમેશાં સંકળાયેલા છો. આપણે 'ડીસ્ક્રીટ ચાર્મ ઑવ્ ધ બુર્ઝ્વાઝી'ની વાત કરીએ; પોતાના સત્તા અને અસ્તિત્વને પ્રમાણિત કરી આપે એવા જગતનું નિર્માણ કરવા માટે બુર્ઝ્વા સમાજ પોતાની આસપાસ જે વસ્તુઓને એકઠી કરે છે એમને તમે આલેખ્યાં છે. તમારી અત્યારની કૃતિઓ સત્તા સાથેનો તમારો સમ્બન્ધ વધારે પ્રકટ બન્યો છે. આ સત્તા ધરાવતાં અને તેને ઘડતાં બળ પણ તેની સાથે સાથે જોવા મળે છે; તમે સામાજિક સ્તર પરથી રાજકીય સ્તર પર ચાલ્યા ગયા હો એવું લાગે છે.

વિ. સુ. હા, આ વાત સાચી છે. આ પરિવર્તન થયું છે એ હકીકત છે. આ પરિવર્તનની સાથે મેં બીજાં કેટલાંક નવાં તત્ત્વો પણ ઉમેર્યાં છે. આ રેખાંકનો દ્વારા આપણે જે સમયમાં જીવી રહ્યા છીએ તેને હું વ્યક્ત કરવા માગતો હતો, આખી પ્રજાનું દમન કરવા માટે એકહથ્થુ રીતે જે સત્તાનો ઉપયોગ થઇ રહ્યો છે તેને પણ હું વ્યક્ત કરવા માગતો હતો. પણ આમ કરવા માટે રાજકીય ઠઠ્ઠાચિત્રોનો આશ્રય મારે લેવો ન હતો. સત્તા આપણા જીવનના બધા જ અંશોને કઇ રીતે સ્પર્શે છે એ દર્શાવવા માટે હું એક વિશિષ્ટ પ્રતિરૂપની શોધમાં નીકળ્યો હતો. કપોલકલ્પિતતાનાં તત્ત્વો આણવાથી આ પ્રકારનું વિષયવસ્તુ ખૂબ જ અસરકારક રીતે અભિવ્યક્ત કરી શકાય એમ મને લાગ્યું. કપોલકલ્પિતતા એટલે આ ચરિત્રોને અર્પવામાં આવતાં રૂપકાત્મક પરિમાણો, આ પરિમાણો દ્વારા તેઓ રાજકારણની સ્થાનિક, વિષયગત અને યાંત્રિક પ્રકૃતિને અતિક્રમી જાય અને પછી હું આમતેમ થઇને ફાસીસ્ટ પરિબળો અવારનવાર પોતાની કુરૂપતા કઇ રીતે પ્રકટ કરતાં રહ્યાં છે અને છેલ્લાં પચાસેક વર્ષોમાં આ પરિબળો કઇ રીતે જોવા મળ્યાં છે તે દર્શાવી આપવા માટે ઇતિહાસ તરફ પાછો ફરવા માગતો માગતો હતો.

પ્ર. હ. સત્તાનો ચહેરો પતન અને સડાનો ચહેરો પણ છે. તમારી કૃતિઓથી પરિચિત વ્યક્તિ એ સન્દર્ભમાં તમારી શૈલી ઓળખી કાઢશે. હવે એક નવું તત્ત્વ જોવા મળે છે. આ મોનોલિથની પડછે અમે કાળા ધબ્બાઓની અસરકારક શ્રેણી જોઇએ છીએ અને આ જોતી વખતે કેટલાંક ગુફાચિત્રોની સ્મૃતિ તાદૃશ થાય છે.

વિ. સુ. શક્તિની આ આકૃતિઓ હમેશાં મૂર્ત અને ભારે દાખવવામાં આવી છે; આ આકૃતિઓ જાતે જ ભૂમિદૃશ્યો પર છવાઇ જતી લાગે છે; ભૂમિદૃશ્યો જોવામાં તેઓ અન્તરાય ઊભો કરે છે. રૂપરચનાની વાત કરીએ તો આ

આકૃતિઓ અથવા તેમને સૂચવતી વસ્તુઓ પેન્સિલ વડે ઘૂંટી ઘૂંટીને આલેખી છે, જેથી કરીને તેમાં વજન અને કદ પ્રગટે; બીજી બાજુએ ભૂમિદશ્યો અથવા પાર્શ્વભૂમિકા હમેશાં હું રેખાયિત રીતે આલેખું છું. દૂરથી જો તમે જુઓ તો તમને નાનાં પ્રતિરૂપો જ જોવા મળે. પાર્શ્વભૂમિકા જ બની રહે છે, ખૂબ જ સૌમ્ય. પણ તમે જેમ જેમ નજીક આવતા જાઓ તેમ તેમ આ ભૂમિદશ્યમાં જોવા મળતી એક ઉત્તેજિત ગતિથી તમારી આંખો જકડાઈ જશે. દરેક કૃતિમાં આ પ્રકારની સહોપસ્થિતિ છેઃ અન્ધકારમય અને ગતિહીન અવકાશ; પ્રકાશિત અને ગતિશીલ અવકાશ દરેક રેખાંકનમાં જોવા મળશે. જેમ જેમ આ શ્રેણી આગળ વધતી જશે તેમ તેમ આ લઘુ ચિહ્નો વધારે ને વધારે બળ તથા શક્તિ પ્રાપ્ત કરતાં જશે. કોઈને કહેવું હોય તો કહી શકે કે તેઓ સ્પન્દિત થઈ ઊઠે છે અને ક્રાન્તિનાં બીજ તેમાંથી ફૂટી નીકળે છે.

હ. પ્ર. 'મોન્યુમેન્ટ–૧'માં લૈંગિક સત્તાનું પતન જોઈ શકાય છે. 'ફીગર ઇન હિસ્ટરી–૧'માં સેનાપતિની આકૃતિ ચિત્રની સપાટીની બહાર નીકળવાની અણી પર આવી ગયેલી છે. બીજી બાજુએ પાર્શ્વભૂમિકામાં લીલીપુટ જેવી આકૃતિઓ જેટલી જગ્યા રોકીને ઊભી છે તેના પ્રમાણમાં ઘણી બધી ઉત્કટતા અને સ્વતન્ત્રતા ધરાવતી લાગે છે. અહીં આગળ તેઓ આક્રમક ભૂમિકામાં છે અને કિલ્લામાં ગાબડું પડેલું દેખાય છે. 'ફીગર ઇન હીસ્ટરી'માં જુલમગારના હાથપગ બાંધી દેવામાં આવ્યા છે.

વિ. સુ. હા, મારે જે કહેવું છે તે આ પ્રકારે છે : ઘણી વખત વસ્તુઓની સપાટીઓ જોતાં આપણને એમ લાગે કે તેમાં કોઈ પ્રકારની ગતિ નથી. સત્તાના ઉદયની સાક્ષી બનતી દરેક વસ્તુ નિરાશ કરે એવી છે. પરંતુ આ વાત પૂરેપૂરી સાચી નથી એમ ઇતિહાસ આપણને શીખવાડે છે. કળાકાર કલ્પના દ્વારા આ વસ્તુ પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરી શકે છે. બધી વસ્તુઓ ગમ્ભીર અને ભયાવહ છે, આપણે મુગ્ધ બની જઈએ એવું સુંવાળું ચિત્ર તે ખડું કરતી નથી, પણ સાથે સાથે આપણને એ પણ બતાવી આપે છે કે શરૂઆતમાં ખૂબ જ લઘુ અને તુચ્છ લાગતી વસ્તુઓ સમૂહમાં મુકાતાં તેમનામાં યુયુત્સાવૃત્તિ જાગે છે અને સત્તાની પ્રચણ્ડ શિલાને ફગાવી દેવાની ક્ષમતા પ્રકટે છે. આ શિલાઓ ભૂમિદશ્યો અથવા લોકો ઉપર આરોપિત થયેલી છે. મેં જે રીતે તેમને વ્યક્ત કર્યાં છે તે રીતે તેઓ ઇતર વિકાસ છે. તેમને જોઈને આપણને જુગુપ્સા થાય છે. તેમનાં શબ સડી ગયાં છે અને બહાર ફેલાઈ રહ્યાં છે. સત્તાએ જે સડો જન્માવ્યો છે તેને કારણે આ શિલા પોતાના જ આંતરિક

ખાસ્સા ભણેલાગણેલા છો. તમારામાં નિપુણતા છે. આ તમારી નૈસર્ગિક શક્તિ જો વપરાયા વિનાની પડી રહે તો ! જે દસ જણ પાસે એ નથી તેમની વચ્ચે ખરેખર તો એ વહેંચાવી જોઈતી હતી. એવું બને તો એને આધારે એ લોકો જીવી પણ જાય. એ લોકો પાસે જે નથી તે તમે આંચકી લેવા બેઠા છો. તમારી નિરાધારતા, જે વાસ્તવમાં તો અનિવાર્ય નથી, તે એમની આવશ્યકતાઓની દૃષ્ટિએ અપમાનજનક બની રહે છે.' મેં પૂછ્યું, 'આ ભાષણ મને શા માટે સંભળાવો છો ? હું શું સારું પોતાનું સ્થાન ચોરું છું ? એવું હોય તો લઈ લો મારી પાસેથી પાછું.' મને લાગ્યું કે હું જાણે અન્યાયપૂર્ણ વિચારોથી અને દ્વેષભરી દલીલોથી ઘેરાઈ ગયો હતો. મારી સામે એ લોકો કોને મૂકતા હતા ? જેનો કોઈ પાસે કશો પુરાવો નથી, જે દેખાઈ આવતી નથી અને જેને કશી સફળતા વિના હું શોધ્યા કરું છું તેવી વિદ્વત્તાને ? હું ઠીક ઠીક ભણેલો છું પણ હમેશાં એવું કહી શકાય નહિ. નિપુણતા ? ક્યાં છે એ શક્તિઓ જેની પાસે ન્યાયાસન પર ઝભ્ભો પહેરીને બેઠેલા ન્યાયાધીશની જેમ બોલાવવામાં આવે છે અને જે રાતદિવસ મારી વિરુદ્ધ ચૂકાદો આપવાને તત્પર છે ?

મને ડૉક્ટરો તો ઠીક ઠીક ગમતા હતા. એમની શંકાઓથી મારી અવમાનના થતી હોય એવું મને લાગતું નહોતું. એમની મારા પરની જોહુકમી ક્ષણે ક્ષણે વધતી જતી હતી અને એથી હું અકળાઈ ઊઠતો હતો. આ લોકો જાણે રાજા હોય તેમ વર્તે છે પણ એનું આપણને ભાન હોતું નથી. મારી ઓરડીઓ ખોલી નાખીને એ લોકો કહેશે, 'અહીં જે કાંઈ છે તે આપણું જ છે.' એ લોકો મારા વિચારના વધ્યાઘટ્યા ટુકડાઓ પર તૂટી પડશે ને કહેશે, 'આ બધું તો અમારું જ છે.' એ લોકો મારી વાતને પડકારશે ને કહેશે, 'બોલ જોઉં' અને હું એમના કહ્યા પ્રમાણે વર્તીશ. હું જાતે જ મારો છેદ ઉડાવી દઈશ. મેં મારું લોહી અને અન્તરતમ સુધ્ધાં એમને વહેંચી આપ્યું, આખું વિશ્વ એમને ઉછીનું આપ્યું, એમને આખા દિવસ આપી દીધા. એમની નજર સામે હું પાણીનું એક ટીપું, સહીનો એક ડાઘો બની રહ્યો. જો કે એથી એ લોકો સહેજે ચોંકી ઊઠ્યા નહિ. હું એમનામાં નિઃશેષ થઈ ગયો અને એમની નજર આગળ થઈને હું આખો ને આખો પસાર થઈ ગયો અને આખરે મારી સમ્પૂર્ણ શૂન્યતા સિવાય બીજું કશું જ રહ્યું નહિ, બીજું કશું જ જોવા જેવું પણ રહ્યું નહિ ત્યારે એ લોકો પણ મને જોતાં બંધ થયા. ખૂબ ધૂંધવાઈ ઊઠીને ઊભા થઈને એ લોકો બરાડી ઊઠ્યા, 'વારુ, પણ તું છે ક્યાં ?

તું ક્યાં સંતાઈ ગયો છે? અહીં સંતાઈ જવાની મના છે, એ એક ગુનો છે વગેરે.'

એમની પીઠ પાછળ મેં ન્યાયવૃત્તિનું છાયાચિત્ર જોયું. આપણને પરિચિત છે એ ન્યાયવૃત્તિનું નહિ. એ તો ભારે આકરી અને ભાગ્યે જ સુખદ છે. આ ન્યાયવૃત્તિની ધાકધમકીને વશ થવાને બદલે ઊલટાનું જાણે મેં એને ભયભીત કરી મૂકી. મારો દૃષ્ટિપાત જાણે વજ્રપાત જેવો હતો, અને મારા હાથ જાણે એના વિનાશના કારણરૂપ હતા. અલબત્ત, એની આ વાતને તમારે માનવી હોય તો માનો. વળી, એણે મારામાં બેહૂદી રીતે બધી જ શક્તિઓનું આરોપણ કર્યું, એ મને હમેશાં આદર આપે છે એવી જાહેરાત કરી પણ એણે મને કશું માગવા દીધું નહિ અને જ્યારે સર્વત્ર હોવાના મારા અધિકારને એણે સ્વીકાર્યો ત્યારે એનો અર્થ એ થયો કે મારે ક્યાંય કશું સ્થાન નહોતું. એણે જ્યારે મને બધા સત્તાધીશોની ઉપર મૂક્યો ત્યારે એનો અર્થ એ થયો કે તને કશું કરવાની સત્તા નથી. એણે પોતાની જાતને નમ્ર બનાવી એનો અર્થ એ કે હું એને માન આપતો નથી.

હું જાણતો હતો કે એનો એક આશય 'હું ન્યાય કરું' એ હતો. એ મને કહે, 'હવે તો તારો કિસ્સો અસાધારણ જ કહેવાય. લોકો તારી સામે કશું જ કરી શકે નહિ. તેં લીધેલા સમયનું પણ હવે તને બન્ધન નહિ. તારાં કાર્યોનાં હવે કશાં પરિણામ નહિ. તું મને ખૂંદીને મારા પર ચાલે તો ય હું તારી સદાની દાસ.' દાસ? મારે તો કોઈ પણ ભોગે કોઈ દાસ જોઈતો નહોતો.

એ મને કહે, 'તારે મન તો ન્યાયનું મહત્ત્વ ઘણું છે.' 'હા, હું ધારું છું કે છે.' 'તો પછી એ ન્યાયને તું તારા અસાધારણ વ્યક્તિત્વ દ્વારા શા માટે દુભાવા દે છે?' 'પણ હું તો મને અસાધારણ માનતો નથી.' 'જો ન્યાયવૃત્તિ તારામાં નબળી પડે તો એ બીજા બધામાં પણ નબળી પડશે, અને એને કારણે બધાને જ સહન કરવું પડશે.' 'પણ ન્યાયવૃત્તિને ને એને શી લેવાદેવા?' 'ન્યાયને તો બધા જ જોડે લેવાદેવા.' 'પણ તમે જ કહ્યું ને કે મારો તો એક અસાધારણ કિસ્સો છે.' 'તું કશું કરતો હોય તો તારો કિસ્સો અસાધારણ પણ તું જો માત્ર બીજાને જ કરવા દેતો હોય તો એ કદી અસાધારણ કહેવાય નહિ.'

આખરે એક એવી હદ આવી કે જ્યારે એને નકામી વાતો જ કહેવાની રહી: 'સાચી વાત એ છે કે આપણે હવે એકબીજાથી છૂટા પડી શકીએ તેમ નથી. તું જ્યાં જઈશ ત્યાં હું તારી પાછળ પાછળ આવીશ. હું તારા જ છાપરા નીચે રહીશ. અને આપણે બન્ને એક જ ઊંઘના ભાગીદાર થઈશું.'

મેં મારી જાતને તાળામાં પુરાવા દીધી હતી. એ લોકોએ કહ્યું કે એ તો એક કામચલાઉ પગલું હતું. વારુ, એમ તો એમ. મને બહાર કાઢવામાં આવતો એ દરમ્યાન ત્યાંનો બીજો રહેવાસી ધોળી દાઢીવાળો એક વૃદ્ધ આદમી મારા ખભા ઉપર ચઢી બેસતો અને કશાક ચાળા કરવા લાગતો. મેં એને કહ્યું, 'તું તોલ્સ્તોય છે કે શું ?' મેં આવું કહ્યું એટલે ડૉક્ટરને લાગ્યું કે હું ખરેખર પાગલ થઈ ગયો છું. આખરે તો એવું થયું કે હું બધાને જ ખભે ઉપાડીને ચાલવા લાગ્યો. એ બધા પ્રૌઢ વયના માણસો ગૂંછળું વળીને મારી ઉપર ચઢી બેસતા. બીજાના ઉપર વર્ચસ્ જમાવવાની મિથ્યા ઇચ્છાથી આકર્ષાઈને ત્યાં આવ્યા હતા. આ બાલિશતા દુર્ભાગ્ય જ ગણાય. હું જ્યારે ઢગલો થઈને પડ્યો (કારણ કે હું કાંઈ ઘોડો તો હતો નહિ !) ત્યારે મારા પરથી ગબડી પડેલા મોટા ભાગના મારા સાથીઓએ મને મૂઢ માર માર્યો. એ તો સુખના દિવસો હતા.

ન્યાયવૃત્તિ મારા વર્તનની આકરી ટીકા કરતી : 'મેં તને પહેલાં ઓળખ્યો ત્યારે તો તું સાવ જુદો હતો.' 'ખૂબ જુદો ?' 'લોકો કશી શિક્ષા થવાના ભય વિના આમ તારી ટેકડી ઉડાવતા નહોતા. તને જોવો એ જ જિન્દગીનું જોખમ હતું. તને ચાહવો એટલે મોત. તારી નજરથી દૂર સરી જવા માટે લોકો ખાડા ખોદીને અંદર દટાઈ જતા. તેઓ એકબીજાને પૂછતા, 'એ અહીંથી પસાર થઈ ગયો ? આપણને સંતાડનારી ધરતીનું કલ્યાણ થજો.' 'લોકો મારાથી આટલું બધું બીતા ?' 'ભય પણ તારે માટે તો પૂરતો થઈ પડતો નહિ. હૃદયના ઊંડાણ-માંથી કરેલી પ્રશંસા પણ પૂરતી નહોતી. પ્રામાણિક જીવન જીવીએ તો ય કશું વળે નહિ. રજકણ જેવા નમ્ર થવાનો પણ કશો અર્થ નહીં. સહુથી વિશેષ તો એ કે મને પ્રશ્ન પૂછનાર છે કોણ ? અરે, મારે વિશે વિચારવાની ય કોની હિમ્મત છે ?'

આ બધું બોલતાં બોલતાં એ વિચિત્ર રીતે તંગ થઈ. એ મને ઊંચે ચઢાવે પણ તે આખરે પોતાને ઊંચે ચઢાવવા માટે જ. 'તું તો છે દુષ્કાળ, વિસંવાદ, હત્યા, વિનાશ.' 'કેમ આવું બધું કહે છે ?' 'કારણ કે હું વિસંવાદ, હત્યા અને મરણની દેવી છું.' 'વારુ, આપણે બન્નેને પૂરી રાખવા માટે આટલું પૂરતું છે.' સાચી વાત એ છે કે એ મને ગમતી હતી. માણસોથી ગીચ આ પરિવેશમાં એ એકલી જ નારીતત્ત્વની પ્રતિનિધિ હતી. એક વાર એણે મને એના ઘૂંટણને સ્પર્શવા મજબૂર કર્યો હતો—ત્યારે કેવી વિચિત્ર લાગણી થઈ હતી. મેં એને કહ્યું પણ ખરું, 'એક ઘૂંટણથી સન્તોષાઈ

જનારો હું નથી.' એનો જવાબ આ હતો, 'એ તો કેવું નફરતભર્યું કહેવાય!'

આ તો એની અનેક રમતોમાંની એક રમત હતી. એ છત અને બારીની ઉપરના ભાગ વચ્ચેની જગ્યા ચીંધીને બતાવતી ને કહેતી, 'તું ત્યાં છે.' હું એ જગ્યાને ધારી ધારીને જોઈ રહેતો. 'તું ત્યાં છે ને? હું પૂરી તીક્ષ્ણતાથી ત્યાં જોઈ રહેતો.' 'કેમ દેખાય છે ને?' મારા ઘા આંખ ઉપર થઈને ઊડી જતા હોય એવું મને લાગતું. મારી દૃષ્ટિ એક ઘા બની રહેતી. મારું માથું એક છિદ્ર, જેના પેટમાંથી આંતરડાં ખેંચી નાખવામાં આવ્યાં છે એવો આખલો. એકાએક એ જોરથી બોલી ઊઠતી, 'અરે, મને તો દિવસનો પ્રકાશ દેખાય છે. હે ભગવાન!' વગેરે. હું આ બધાનો વિરોધ કરીને કહેતો કે આ બધી રમત મને ખૂબ થકવી નાખે છે. પણ એને તો મારા ઐશ્વર્યની ભૂખ હતી.

'તારા મોઢા પર કાચ કોણે નાખ્યા? દરેક પ્રશ્નની સાથે આ પ્રશ્ન તો પુછાતો જ. એ આટલો બધો સીધી રીતે તો પુછાતો નહોતો પણ જાણે બધા રસ્તા એ તરફ જ દોરી જતા હોય એવું લાગતું. એઓ મને કહેતા કે મારા જવાબથી કશું છતું થઈ જવાનું નથી કારણ કે એ બધું તો ઘણા ય વખતથી પ્રકટ થઈ ચૂક્યું છે. 'તો તો પછી મારે વાત કરવાનું કોઈ કારણ જ નથી.' જો તું એક ભણેલોગણેલો માણસ છે; મૂંગા રહેવાથી તો આપણે બધાનું ધ્યાન ખેંચીએ છીએ. તારું આ મૂંગાપણું તને ભારે મૂર્ખાઈથી છતો કરી દે છે.' હું જવાબમાં કહેતો, 'પણ મારું મૂંગાપણું તો સાચું છે. જો હું એ તમારાથી સંતાડી દઉં તો થોડા વખત પછી તમે એને શોધી જ કાઢશો. જો એ મને છતો કરી દે તો એમાં તમને શો વાંધો? ઊલટું એથી તો તમને મદદ થાય અને એ મારે માટે ય સારું. કારણ કે તમે તો મને મદદ કરવા ઇચ્છો છો ને?' આમ, એ લોકોને આ વાતના છેડા સુધી પહોંચાડવાને આકાશપાતાળ એક કરવાં પડતાં હતાં.

એમની તપાસમાં હું સંડોવાઈ ગયો હતો: અમે બધા મહોરું પહેરેલા શિકારી જેવા હતા. પ્રશ્નો કોને પૂછવામાં આવતા હતા? જવાબ કોણ આપતું હતું? એ બન્નેનો ક્રમ વારાફરતી બદલાતો રહ્યો. શબ્દો એની મેળે બોલતા રહ્યા. એમાં નિઃશબ્દતા પ્રવેશી ગઈ. શબ્દો એના ઉત્તમ આશ્રયરૂપ હતા. કારણ કે મારા સિવાય કોઈની નજરે એ ચઢ્યું નહિ.

મને કહેવામાં આવ્યું, 'શું બન્યું તે ચોકસાઈથી અમને કહો.' 'વાર્તા કહું?' મેં

દહનને કારણે પોતાનો વિનાશ નોતરશે અને તે જ પળે સામૂહિક વાસ્તવિકતા આક્રમણને માટે કટિબદ્ધ થશે.

વાસ્તવમાં તો જે ચિહ્નોનો તમે ઉલ્લેખ કર્યો છે તેમનો ઉપયોગ મેં સભાનપણે પ્રજાની આદિમ અને પ્રાણવાન ઇચ્છા વ્યક્ત કરવા કર્યો છે. આપણે જ્યારે 'પ્રજા' શબ્દ બોલીએ ત્યારે તેનો શબ્દશઃ અર્થ 'લોકોનો સમૂહ' એવો કરવાનો નથી. દરેક ચિત્રકૃતિને પોતાના નિયમો હોય છે, પોતાની આગવી ચક્ષુગોચર ગતિશીલતા હોય છે, એટલે જે પદાર્થનું આલેખન કરવામાં આવતું હોય તેની સભાનતા કળાકારમાં હોવી જોઈએ. જો હું આ વાતનો અસ્વીકાર કરું અને માત્ર 'લોકો'ને આલેખવા જ માગું તો એ ચિત્રકળાનો અનુભવ સાર્થક નીવડે એમ મને લાગતું નથી. એટલે આ ચિહ્નોને મેં એક સ્તર પર આદિવાસી આકારોના ઔપચારિક સન્દર્ભ તરીકે પ્રયોજ્યા છે; આદિવાસી તત્ત્વો અને લોકતત્ત્વો, સમાજના પરમ્પરાગત અને રૂઢિગત તત્ત્વોની આસપાસ ઘેરાયેલાં છે અને જ્ઞાતિ તથા વર્ગવાળા સમાજની સરખામણીમાં જે વધારે 'સ્વતન્ત્ર' એવી રચનાઓથી તેમને ઘેરી વળે છે. મૂળભૂત રીતે વિકેન્દ્રિત હોવાને કારણે આ બધાં બળ વ્યૂહાત્મક ભૂમિકાએ પોતાનું આક્રમણ ખૂબ જ આવેગથી કરે છે. બે પ્રકારની આકૃતિગત રચનારીતિ વચ્ચેના વિરોધ દ્વારા આ વાત કહેવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

હ. પ્ર. એકહથ્થુ ફાસીસ્ટ રાજ્યમાં રાજકારણ કળાની પ્રભાવાત્મકતા પર શાસન જમાવી બેસે છે, રાજકારણ જ રસમીમાંસા બની જાય છે. 'જો કોઈ સર્વોચ્ચ અને સર્વવ્યાપક કળા હોય તો તે રાજકારણ છે.' ઇ. સ. ૧૯૩૩માં ગોબેલ્સની આ ઉક્તિ આ વાતનું સરસ દૃષ્ટાન્ત પૂરું પાડે છે. સામ્યવાદ કળા અને રાજકારણને તદ્દન ભિન્ન દૃષ્ટિકોણથી જોવાનો પ્રયત્ન કરે છે. વોલ્ટર બેન્જામિને એક વાર કહેલી વાત યાદ આવ્યા વિના રહેતી નથી– 'સામ્યવાદ કળાને રાજનૈતિક બનાવીને પોતાનો ઉત્તર આપે છે.'

વિ. સુ. કળાને રાજનૈતિક બનાવવામાં આવે છે તેનો અર્થ મારી દૃષ્ટિએ તો આટલો જ કે કળાને સામૂહિક જીવનના મુખ્ય પ્રવાહમાં પાછી આણવી. એટલે રાજનૈતિક વિષયોની જ વાત કરવી એવું આમાંથી ફલિત થતું નથી. પ્રજાના જીવનથી અળગી પડી ગઈ હોય અને જ્યાં કળાપદાર્થો પોતે જ ઉપભોગ્ય વસ્તુઓ બની ગઈ હોય એવી પરિસ્થિતિનો તે વિરોધ કરે છે. સામ્યવાદી દેશોમાં કળાના સ્થાનની અને ફાસીસ્ટ શાસન હેઠળ કળાના સ્થાનની જ્યારે આપણે વાત કરીએ ત્યારે જ્યૉર્જ સ્ટેઇનરની એક વાત ધ્યાનમાં

રાખવી જોઈએ એમ મને લાગે છે. ફાસીવાદ અને સામ્યવાદ વચ્ચે જોવા મળતા ભેદમાં એક ભેદ એ પણ છે કે ફાસીવાદે કોઈ મહાન કળાકૃતિ આપી નથી. ફાસીવાદીઓ કળાવિરોધી છે; હિટલરના સમયમાં પુસ્તકોની કરેલી હોળી યાદ કરો. વીણી વીણીને કળાકારોને કારાવાસમાં ધકેલ્યા હતા તે યાદ કરો. બીજી બાજુએ સામ્યવાદીઓ હમેશાં કળા સાથે ખૂબ જ ગાઢ સમ્બન્ધ ધરાવતા દેખાય છે. તેઓ તેની શક્તિથી પરિચિત છે. કળા તેમને માટે તો આત્માની શોધ છે– કળા પાસે તેઓ જે અપેક્ષાઓ રાખે છે તે જુઓ. સામ્યવાદે જાતે જ એક યા બીજી રીતે આપણા જમાનાની શ્રેષ્ઠ વ્યક્તિઓને પ્રેરણા આપી છે. સામ્યવાદનો ઇતિહાસ આ સદીના બૌદ્ધિક અને કલ્પનોત્થ જીવનના ક્ષેત્રે આરંભાયેલા મહાન સાહસોનો ઇતિહાસ છે.

હ. પ્ર. રાજનૈતિક કળાના આ પ્રશ્નના બીજે છેડે ઉપયોગિતાનો પ્રશ્ન પણ ઊભો થશે; આ સંઘર્ષમાં આ ચિત્રકૃતિ કે શિલ્પરચના કેટલી ઉપયોગી નીવડશે એ પ્રશ્ન પુછાય છે. 'કળાનું મૂલ્યાંકન તેના પોતાના નિયમો વડે જ થવું જોઈએ' એવું કહેનાર ટ્રોટસ્કીએ પણ ત્રીજા આન્તરરાષ્ટ્રીય પ્રદર્શનમાં ટેટલિનના સ્મારકની સરખામણી બીયરની બાટલી સાથે કરી હતી એમ કહેવાય છે. એટલે કળા અને તેના ઉપયોગના આ આખા પ્રશ્નને હું ખૂબ જ વ્યાપક ભૂમિકા ઉપર મૂકવા માગું છું.

ચિ. સુ. કળા અને તેની ઉપયોગિતાની વાત કરતી વખતે હમેશાં જુદી જુદી કળાઓ વચ્ચે ભેદ પાડવો જોઈએ એમ મને લાગે છે; કારણ કે દરેક કળા સ્પષ્ટ રીતે જુદા જુદા પ્રકારના સામાજિક ઉપયોગ ધરાવતી હોય છે. ઇતિહાસમાં દરેક તબક્કે પ્રત્યેક માધ્યમની ક્ષમતાઓનો વિચાર કરતી વખતે આપણે આ ભેદ ધ્યાનમાં રાખવો જોઈએ. જ્યારે કોઈ એક સમાજમાં સામ્યવાદી ક્રાન્તિ થાય છે ત્યારે દરેક કળા અમુક એક બિન્દુ સુધી તો વિકસી ચૂકેલી હોય છે અને મૂડીવાદ હેઠળ વૈજ્ઞાનિક સિદ્ધિઓને લગતા એક સન્દર્ભમાં લેનિને કહ્યું છે તેમ–નવો સમાજ પોતાનાં માધ્યમોનો અને રૂપોનો ઉપયોગ કઈ રીતે કરે છે તે પ્રશ્ન મહત્ત્વનો છે. વીસમી સદીનું માધ્યમ ગણાતી ફિલ્મ નવા નવા સર્જનાત્મક વિકલ્પોથી ઉભરાય છે અને તે ખૂબ જ પ્રભાવક નીવડવાની ક્ષમતા ધરાવે છે, વિશાળ જનતા સુધી જવામાં અને તેમના પર પ્રભાવ પાડવામાં વધારે સફળ રહી છે. ફિલ્મનિર્માણમાં આઇન્સ્ટાઇન ક્રાન્તિ સોવિયેત રશિયામાં થઈ એથી આશ્ચર્ય થવું ન જોઈએ.

હ. પ્ર. કળાનો આ ઉપયોગિતાવાદી દષ્ટિકોણ રશિયામાં સ્તાલિનના જમાનામાં

ખૂબ જ વાહિયાત બની ગયો હતો. કલાકારને કારીગર માની લેવામાં આવ્યો હતો અને જેની વિષયવસ્તુ આપી દેવામાં આવે છે તેવી તૈયાર રૂપરચનાઓનો આલેખક બની ગયો હતો. દેશનેતાઓનાં વ્યક્તિચિત્રો, કારખાનામાં જતા મજૂરો, ટ્રેક્ટર ચલાવતી સ્ત્રીઓ. આ કલામાં પુનરાવર્તન હતું, ભ્રામક સમાનતા હતી, રેખાંકિત સ્ત્રીપુરુષો બધા જ સાજાસમા અને હસતા હતા. વાસ્તવ જેના દ્વારા નિર્માય છે તે તો તૈયાર ઢાંચાઓમાં આપી દેવામાં આવતું હતું. ક્યાંય શંકા વ્યક્ત કરવામાં આવતી ન હતી. એટલે રાજ્ય દ્વારા પૂરા પાડવામાં આવેલ વિષય-વસ્તુને કલાત્મક 'રૂપ' આપવું એ કળાનું કાર્ય બની ગયું હતું. પ્રાગ્મૂડીવાદના સમયમાં રૂપ અને વસ્તુ વચ્ચે જે પ્રકારનો સમ્બન્ધ હતો તેને આ મળતું આવે છે.

વિ. સુ. આ તો રૂપ આપવાનો પણ પ્રશ્ન નથી; વિષયવસ્તુને માત્ર સુસજ્જ કરવાની વાત છે. જો વિષયવસ્તુને આપણે પ્રારમ્ભના બિન્દુ તરીકે લેખીએ તો કળાપદાર્થ રચવાની પ્રક્રિયા દરમિયાન જ કળા અને વિષયવસ્તુનું સંશ્લેષણ કૃતિનું કથયિતવ્ય બની જાય છે. તમે જ્યારે રૂપલક્ષી તત્ત્વોને તથા વિષયને શોધવાને માટે કલ્પનાની મદદ લીધા વિના જ પ્રયત્ન આરમ્ભી દો છો ત્યારે તમે કથયિતવ્યની ખૂબ જ જડ, ગતિહીન ભૂમિકાએ જઈ પહોંચો છો. કળાએ અદ્વિતીય દૃષ્ટિ પૂરી પાડવી જોઈએ, કળાને તેના પોતાના નિયમો હોવા જોઈએ એવી અપેક્ષા આપણે રાખીએ તો પછી આ નિયમોને શોધી કાઢવાની અને સર્જવાની પણ તમારે સ્વતંત્રતા આપવી જોઈએ.

દ્વિવિધ સ્તરની સંકુલતા

ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાલા

હાથ સૂમસામ બની મેજ પર પડેલા છે
અસંખ્ય ઝાંઝવાને સ્પર્શવાથી મેલા છે
આ મારા હાથમાં દમયંતીપણું શોધું છું
મેં મૃત મત્સ્ય અહીં એકઠાં કરેલાં છે
રેશમી વસ્ત્રની માફક ઢળી પડ્યાં નીચે
હાથને ખીંટીએ ટીંગાડવા ક્યાં 'સહેલા છે?
અડે અડે ત્યાં ઉઝરડા પડે છે સપનાંને
હાથને ટેરવા સાથે જ નખ મળેલા છે
આંગળી નામની પાંચે છિનાળ પુત્રીએ
સળંગ હાથને બેઆબરૂ કરેલા છે
કોઈના હાથને પસવારે હાથ કોઈનો
તો થાય : મારા હાથ આ જ છે કે પેલા છે?

એક તો હાથનું પોત જ છે સાવ તકલાદી
ને એમાં હસ્તરેખાઓના સળ પડેલા છે
આ મારા હાથને હમણાં જ ગિરફ્તાર કરો
કે તેણે તોપનાં મોં જીવતાં કરેલાં છે
આ હાથ છે ને એના પૂર્વજો ય હાથ હતા
આ વંશવેલા ઠેઠ મૂળથી સડેલા છે
ખભાથી આંગળી સુધીના સ્ટેજ પર આ હાથ
હાથ હોવાનો અભિનય કરી રહેલા છે
હે મારા હાથ, આ દમયંતીવેડાં ફોગટ છે
મત્સ્ય જીવે છે અને જળ મરી ગયેલાં છે
આ હાથ સૌથી ખતરનાક બૉમ્બ છે તો પણ
એ સાવ કાચની પેઠે ફૂટી ચૂકેલા છે
રમેશ, હાથતાળી દઈ ગયો ભીનો સાબુ
ને હાથ ઝાંઝવાને સ્પર્શવાથી મેલા છે.

(હસ્તાયણ –રમેશ પારેખ)

રમેશ પારેખની કૃતિ 'હસ્તાયણ'ના ભાષાપરિમાણનું અહીં વિશ્લેષણ છે. કવિએ 'રામાયણ' કે 'ઉત્તરાયણ' જેવા શબ્દના સાદૃશ્યથી હસ્ત + અયન પરથી 'હસ્તાયણ' શબ્દ ઉપજાવ્યો છે ખરો, પરન્તુ સંસ્કૃત ભાષાનું ધ્વનિશાસ્ત્ર, (Phonology) પાણિનિના સૂત્ર अट् कुप्वाङ्नुम्व्यवायेऽपि ॥ ૮–૪–૨ પ્રમાણે 'હસ્તાયન' માન્ય રાખે, 'હસ્તાયણ' નહીં. કદાચ હસ્ત+રામાયણ (હાથની રામાયણ) જેવા સંકર પરથી આ શીર્ષક તૈયાર કર્યું હોય તો પણ સંસ્કૃત ધ્વનિશાસ્ત્રની રીતે આ પ્રયોગ વર્ણસંવાદ બતાવતો નથી. આ રચનામાં હાથના પૂર્વજો અંગે તેમ જ એના વંશવેલા અંગે જે અભિવ્યક્તિ થઈ છે તે જોતાં 'બાદરાયણ'ની જેમ 'અયન'નો અર્થ આનુવંશિકતા સાથે વિશેષ રીતે જોડી શકાય તેવો છે.

આ રચનાનું સ્વરૂપ ગઝલનું છે. આધુનિક ગઝલમાં જુદા જુદા શેરોમાંથી એક

ભાવમુદ્રાની સ્થિતિ ઊભી કરવાનો જે પ્રયાસ હોય છે તેવો પ્રયાસ અહીં પણ છે. પરન્તુ ગઝલોમાં અન્યત્ર 'પીંછું' 'મૌન' કે 'રેતી' વગેરે જે રદીફને સ્થાને ગોઠવાયેલા જોવા મળે છે તેમ 'હાથ' અહીં દરેક શેરમાં પુનરાવૃત થતો હોવા છતાં એને રદીફને સ્થાને ગોઠવ્યો નથી અને છતાં 'હાથ' અંગે પ્રત્યેક શેર ભાવમુદ્રાનું સાતત્ય જાળવી રાખે છે, એ મહત્ત્વનો ફેરફાર છે. રદીફ 'છે' અને 'પડેલા', 'મળેલા' 'રહેલા' જેવાં પૂર્ણતા સૂચવતાં ક્રિયારૂપોના કાફિયાથી આ રચનાનું સ્વરૂપ બંધાયું છે. પરન્તુ એમાં 'મેલા' 'પેલા' અને 'સહેલા' આ ત્રણ રૂપો અપવાદરૂપ છે. આ રૂપો ક્રિયારૂપો નથી પણ વિશેષણરૂપો છે.

આ ગઝલમાં દરેક મિસરાને લગાગાગા–ના દૃઢ અંતિમથી બાંધેલો રાખી મિસરાનાં અન્ય સ્થાનોમાં કવિએ ગાલગા અને લગાલનો યથેચ્છ વિનિયોગ કર્યો છે. કેટલાંક સ્થાનોએ લઘુગુરુની વધુ પડતી છૂટ લઈ બહેરના શિસ્તનો આગ્રહ નથી રાખ્યો એવું પણ જોઈ શકાય છે. ગઝલની મુખ્ય પકડ બે પ્રકારની બહેર પર હોય એમ લાગે છે : ગાલગા ગાલગા ગાગાલગા લગાગાગા / લગાલ ગાલગા ગાગાલગા લગાગાગા.

તેર શેરની આ ગઝલમાં જુદી જુદી તરાહોમાં શેર ગોઠવી શકાય તેમ છે. આ તરાહોને નીચે પ્રમાણે તારવી શકાય :

i	૧/૧૩	મત્લા અને મક્તા અહીં દૃઢ સંકળાયેલા છે. જૂજ ફેરફાર સાથે મત્લાનો બીજો મિસરો મક્તાના છેલ્લા મિસરામાં પુનરાવૃત થાય છે.
ii	૨/૧૨	આ બંને શેરોમાં 'દમયંતીપણું' અને 'દમયંતીવેડા'નું મિથક વિશેષ કામગીરી બજાવે છે.
iii	૨/૪/૬/૧૧	આ શેરોમાં 'હાથ'ની આસપાસનાં પરિણામ–પરિવેશ પરથી હાથના વ્યક્તિત્વને આડકતરી રીતે ઉપસાવવાના પ્રયત્નો થયા છે.
iv	૩/૭/૧૦/૧૨	આ શેરોમાં હાથના વ્યક્તિત્વનું સીધું નિરૂપણ કરાયેલું છે.
v	૭/૧૨	હાથનું તકલાદીપણું અને કાચની જેમ ફૂટી જવા-પણું-માં એક જ પ્રકારની ભંગુરતાની મુદ્રા ઊપસે છે.
vi	૧૦/૧૧	૧૦મા શેરમાં અભિનયનો ઉલ્લેખ કર્યા પછી ૧૧ મા શેરમાં 'દમયંતીવેડા'નો સંકેત અભિનય સાથે સાંકળી શકાય

તેવો છે.

vii ૫/૯ આ બે શેરોમાં પૈતૃક સંબંધ મુખ્ય છે.

viii ૬/ આ શેર આખી ગઝલની ભાવસ્થિતિની બહારનો હોવાથી સાવ જુદો છે અને તેથી ગઝલમાં આગન્તુક લાગે છે.

આ રચનામાં 'હાથ'ના જુદા જુદા સંકેતોનું નિરૂપણ છે. આજનું સંકેતવિજ્ઞાન (Semiotics) સમગ્ર સંકેતોના અભ્યાસમાં શરીરસંકેતોથી થતાં પ્રત્યાયન (Communication)ને પણ પોતાના અભ્યાસનો વિષય બનાવે છે, અને શરીરસંકેતોમાં મુખચેષ્ટાઓ, આંખ, હાથ, અંગભંગી દ્વારા થતું પ્રત્યાયન મુખ્ય છે. રોલાં બાર્થસે (Roland Barthes) તો ભાષા અને ભાષા સિવાયના સમૂહસંસ્કૃતિ, ફેશન, પ્રેમ વગેરેના સંકેતોની વ્યવસ્થા અંગે વૈજ્ઞાનિક રીતે વિચારેલું છે. આ રીતે જોઈએ તો આ રચનામાં 'હાથ'ના સંકેતો ભાષાના સંકેતો દ્વારા રજૂ થયા છે; એટલે કે ધ્વનિના સંકેતોથી રચાયેલી ભાષામાં હાથથી રચાયેલા સંકેતોની ભાષા ઊઘડતી આવે છે. તેથી ભાષા અંતર્ગત અન્ય ભાષા (language within language) એમ દ્વિવિધ સ્તરની સંકુલતાનો એક સાથે અનુભવ થાય છે.

પહેલી પંક્તિ જોઈએ;

'હાથ સૂમસામ બની મેજ પર પડેલા છે'

ચિત્રકલાની ભાષામાં કહેવું હોય તો અહીં વિચ્છિત્તિકરણ (abstraction) છે. ચલચિત્રની ભાષામાં કહેવું હોય તો મનુષ્યના હાથનો અહીં કલોઝ અપ (close up) છે. 'હાથ'નું આ પ્રકારનું એબ્સ્ટ્રેક્શન લાવણ્યસમયની મધ્યકાલીન 'કરસંવાદ' કૃતિ કે સમયસુંદર યા નયનસુંદરની 'નલદવદંતી' જેવી કૃતિઓથી આરંભી આધુનિક ફ્રેન્ચ શિલ્પી રોદાંના દેવળ (cathedral) જેવા શિલ્પના અધ્યાસો મનમાં જગાડે એ સ્વાભાવિક છે. આ પંક્તિને નજીકથી તપાસીએ:

"હાથ (સૂમસામ બની) મેજ પર પડેલા છે."

'સૂમસામ' પદ આ પંક્તિનું સૌથી સર્જનાત્મક સ્થાન છે. શબ્દોનું અપેક્ષિત સહસ્થાનત્વ (Collocation) અહીં તીવ્રપણે તૂટ્યું છે. 'સૂમસામ રાત' કે 'સૂમસામ નગર યા શેરી' વ્યવહારભાષાનાં સાધારણસ્થાનો છે, પરન્તુ 'સૂમસામ હાથ' અસાધારણ નવકરણ (foregrounding) છે. 'સૂમસામ' સાથે સંબંધિત નિર્જનતા (desertedness)–એકલતાનો સંકેત વ્યક્તિની મનઃસ્થિતિનો

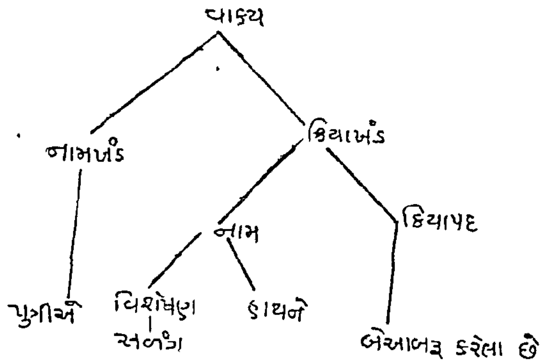
પરિચાયક છે. 'હાથ મેજ પર **પડેલા** છે' દ્વારા હાથની જીવંતતાને સ્થાને પેન્સિલ, ખડિયેા કાગળની જેમ ગતિશૂન્ય નિર્જીવવસ્તુતાનેા સંકેત અભિપ્રેત છે. હાથનેા વધુ નજીકનેા કલેાઝ અપ હવે વીગત દર્શાવે છે:

"અસંખ્ય ઝાંઝવાને સ્પર્શવાથી મેલા છે"

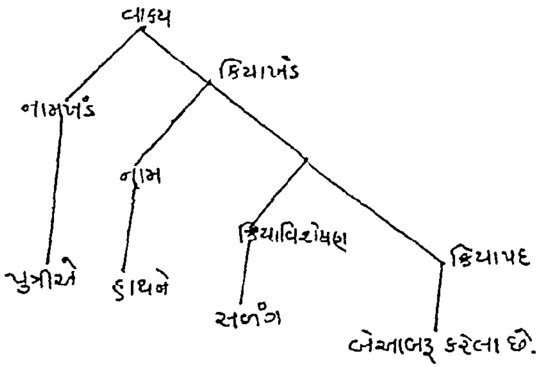
હાથ સૂમસામ પડેલા છે, કારણ, મેલા છે? પણ મેલા હેાવાનેા સંદર્ભ સાદેા નથી. 'અસંખ્ય ઝાડવાંને સ્પર્શવાથી મેલા છે' એમ જો પંક્તિ હેાત તેા અર્થગ્રહણ મુશ્કેલ ન બનત. પરન્તુ સ્પર્શવાની વસ્તુ ઘન નથી, અમૂર્ત છે. અમૂર્ત ઝાંઝવાની સાથે અશક્ય એવું 'અસંખ્ય' જેવું સંખ્યાવાચક વિશેષણ ગેાઠવાયેલું છે.

બીજા શેરમાં હાથને મૃત મત્સ્યેાની વચ્ચે મૂકી, એની શક્તિને માપવાનેા પ્રયત્ન છે; ત્યારે ૧૨મા શેરમાં એ જ શક્તિની વ્યર્થતાનેા અનુભવ છે. 'દમયંતી' અહીં દમયંતીના હાથના સંજીવની વરદાનના પર્યાય તરીકે મુકાયેલેા છે. 'દમયંતીપણું'માં 'દમયંતી' વિધેયાર્થ (Positive meaning) આપે છે, તેા 'દમયંતીવેડા'માં 'દમયંતી' નિષેધાર્થ (Negative meaning) આપે છે. 'પણું'ની સામે 'વેડા' ગેાઠવાયેા છે. એક જ શબ્દને લાગતા ભિન્ન પ્રત્યયેામાંથી અર્થેાના વિરેાધી સંકેતેા રચવાની ક્ષમતા નેાંધવા જેવી છે. બીજા શેરમાં 'મત્સ્ય મૃત' છે, ૧૧ મા શેરમાં 'મત્સ્ય જીવે છે' અને જળ ભરેલાં છે. આ બે શેર જાણે કે ફેાટેાગ્રાફીમાં આવતી નેગેટિવ પેાઝિટિવ પરિસ્થિતિ ઊભી કરે છે. ઉપરાંત દમયંતીના હાથ સાથે અર્થની કામગીરી હવે પછીના ત્રીજા ચેાથા અને પાંચમા શેરમાં વધુ વેગીલી બને છે. રેશમી વસ્ત્રની માફક ઢળી પડતા હાથ; નખથી ઊઝરડાતાં સપનાંએા અને આંગળીની પાંચે છિનાળ પુત્રીએા– આ સર્વ દ્વારા અર્થના રૂપકક્ષેત્રનું એક સ્તર રચાય છે. 'અડે અડે' અને 'ઊઝરડા પડે' ને સમાન્તર રહી અનુક્રમે આવતાં ટેરવાં અને નખ, એક કરતાં વધુ અર્થસંદર્ભો આપે છે. નખ એટલા તીક્ષ્ણ છે કે અડે અડે ને ઉઝરડા પડે કે મૃદુ ટેરવા અડે ને નખથી ઊઝરડા પડે? 'અડે અડે' દ્વારા ટેરવાની કુમાશ પણ અને નખની તીક્ષ્ણતા પણ એકસાથે પ્રગટ થાય છે. પાંચમેા શેર તીવ્રતમ રૂપકાર્થ વ્યક્ત કરે છે, આંગળી અને પુત્રી વચ્ચેનેા. 'છિનાળ' દ્વારા સૂચવવાનેા અતિચાર કે વ્યભિચાર આંગળી અને પુત્રી પરત્વે જુદા જુદા સાહચર્યેાનેા ધારક બને એવેા સંભવ છે. 'સળંગ'નું અર્થઘટન સંદિગ્ધ છે.

"સળંગ હાથને બેઆબરૂ કરેલા છે"



અથવા



‘સળંગ’ હાથના વિશેષણ તરીકે અને ‘બેઆબરૂ કરેલા છે’ ના ક્રિયાવિશેષણ તરીકે એમ બંને રીતે અર્થદ્યોતક બની શકે તેવું સક્ષમ પદ છે. હાથ અને આંગળીના આ પૈતૃક સંબંધની આનુવંશિકતા સાથે ૯મા શેરની આનુવંશિકતા જોઈ લેવા જેવી છે.

“આ હાથ છે ને એના પૂર્વજો ય હાથ હતા
આ વંશવેલા ઠેઠ મૂળથી સડેલા છે”

માણસને બદલે માણસના પ્રતીક તરીકે આવેલો હાથ આ રચનાના ચમત્કારનું મુખ્ય કેન્દ્ર છે; અને આ ચમત્કાર અહીં તીવ્રતમ અનુભવાય છે. બીજી રીતે કહીએ તો હાથ જાણે કે અહીં માણસની અવેજીમાં મુકાયો છે. માણસના સમગ્ર

કર્તૃત્વનું કારણ એનો હાથ હોય છે અથવા માણસના સમગ્ર કર્તૃત્વમાં એનો જ હાથ હોય છે! આખી રચનામાં 'હાથ' સુખદ કે સુભગ સાહચર્યનો ધારક નથી પણ દુર્ભાગ્યનો વાહક છે. ને તેની છિનાળ પુત્રીઓ જ્યાં જન્મે તેવા આ વંશવેલા ઠેઠથી સડેલા છે. છઠ્ઠો શેર જુઓ:

"કોઈના હાથને પસવારે હાથ કોઈનો
તો થાય: મારા હાથ આ જ છે કે પેલા છે?"

આખી રચનામાં હમણાં કહ્યું તેમ, સુભગ કે સુખદ સાહચર્યવાળો 'હાથ' ક્યાંય નથી. આ એક જ શેર ક્યાંકથી સુભગ સાહચર્ય લઈ આવે છે; અને તેથી રચનામાં સાવ આગન્તુક છે જો રચનામાંથી આ શેરને બાદ કરવામાં આવે તો રચનામાંથી કશુંક ખૂટે ખરું? આગળ વધીએ:

"એક તો હાથનું પોત જ છે સાવ તકલાદી
ને એમાં હસ્તરેખાઓના સળ પડેલા છે!"

'હાથ' ને માટે 'હાથ' શબ્દ જ અત્યાર સુધી રચનામાં વપરાતો આવ્યો છે. 'હસ્તાયણ' શીર્ષકમાં વપરાયેલા 'હસ્ત' શબ્દ પછી આ શેરમાં, અહીં 'હસ્તરેખાઓ'માં હસ્ત શબ્દ વપરાયો છે. 'હાથમાં હસ્તરેખાઓના સળ' કહેવાથી પુનરુક્તિ દોષ આવે ખરો! 'હસ્તરેખા' શબ્દથી જુદું કશુંક અનુભવાય છે ખરું? હાથનું આ તકલાદીપણું ૧૨મા શેર સાથે સીધું સંકળાય છે:

"આ હાથ સૌથી ખતરનાક બોમ્બ છે તો પણ
એ સાવ કાચની પેઠે ફૂટી ગયેલા છે"

તકલાદીપણું અહીં 'ફૂટી ગયેલા'થી વ્યક્ત થયું છે. પણ 'ફૂટવુ'' ક્રિયાપદની ગુંજાશ તપાસી જુઓ. શેરના પહેલા મિસરામાં હાથને ખતરનાક બોમ્બ કહ્યો છે. બોમ્બનું 'ફૂટવુ'' અને કાચનું 'ફૂટવું' અલગ હોય ને? 'ફૂટવુ'' ક્રિયાપદ કાચ પાસેથી ખસીને 'બોમ્બ' પાસે જઈને કેવું સંકળાય છે, તે જોવું રસપ્રદ બને તેવું છે. આધુનિક બોમ્બ સુધી પહોંચેલો હાથ, તોપ સાથે સંકળાયેલા હાથ સાથે સંબંધ ધરાવે છે.

"આ મારા હાથને હમણાં જ ગિરફતાર કરો
કે તેણે તોપનાં મોં જીવતાં કરેલાં છે."

'તોપનું મોં' જેવા પ્રયોગમાં વ્યવહારભાષાની રૂપકાત્મકતા છે, પણ એ તોપનું મોં 'જીવતુ'' થાય એમાં કવિની કલાત્મકતા છે. હવે હાથનો, હાથ હોવાનો સંપૂર્ણ છેદ ઉડાડતો શેર જોઈએ;

"ખભાથી આંગળી સુધીના સ્ટેજ પર આ હાથ
હાથ હોવાનો અભિનય કરી રહેલા છે."

હાથ હાથ હોવાનો અભિનય કરે, એમાં તો ચમત્કૃતિ છે જ, પણ સૌથી ચમત્કૃતિ-પૂર્ણ તો હાથ જે સ્ટેજ પર અભિનય કરે છે તે 'ખભાથી આંગળી સુધી'નું સ્ટેજ છે. હાથ સાથે એના સંકેતો માટે સંકળાયેલા તમામ ભાગોને કવિ અહીં કુશળતાપૂર્વક સાંકળી લે છે.

આમ, રચનામાં સૂમસામ હાથના જુદા જુદા મેલને શેરોમાં ઉપસાવ્યા પછી અંતે 'મક્તા'માં એ મેલના પ્રતિકારરૂપ 'ભીના સાબુ'ના કલ્પનને કવિ પ્રવેશ આપે છે :

"રમેશ, હાથતાળી દઈ ગયો ભીનો સાબુ
ને હાથ ઝાંઝવાને સ્પર્શવાથી મેલા છે"

પણ કરુણતા એ છે કે હાથના મેલનો એક માત્ર પ્રતિકારરૂપ ભીનો સાબુ પણ હાથતાળી આપી જાય છે! 'હાથતાળી' શબ્દ નોંધો, રુઢિપ્રયોગનો કેવો આકર્ષક ઉપયોગ કવિએ કર્યો છે. 'હાથતાળી'નો છટકી જવાનો રુઢિપ્રયોગાર્થ ઉપરાંત મેલા હાથ સાફ કર્યા વગર સરકી જતો, હાથમાંથી સરકી જતો હોવાને કારણે જાણે કે હાથને તાળી આપી જતા સાબુનો અર્થ વિચારો. રુઢિપ્રયોગ ચિત્ર-પ્રયોગ બની ગયો! ને અંતે હાથ ઝાંઝવાને સ્પર્શવાથી મેલા જ રહે છે. મત્લાના શેરમાં 'અસંખ્ય ઝાંઝવાને સ્પર્શવાથી મેલા છે'માં ભાર અસંખ્ય ઝાંઝવાં' પર હતો તે મક્તાના 'ને હાથ ઝાંઝવાને સ્પર્શવાથી મેલા છે' માં અંતે હાથ પર આવીને ઊભો રહી જાય છે અને એમ ભાષાનો એક અનુભવ એકમ પૂરો થાય છે.

સર્જકતાને પોષક પ્રવૃત્તિઓ*

સુમન શાહ

સર્જકતાને પોષક પ્રવૃત્તિઓને ભલે 'અભ્યાસેતર' કહેવામાં આવે. વાસ્તવમાં અભ્યાસની સાચી દિશા એવી કશીક પ્રવૃત્તિઓને આધારે જ ફૂટે છે. અહીં નિર્દેશેલી પ્રવૃત્તિઓ માધ્યમિક કક્ષાના વિદ્યાર્થીઓને લક્ષમાં રાખીને વિચારેલી છે. એ કક્ષા કોઈ શાળામાં તો હોય જ – પણ એવી કક્ષા મહાશાળામાં પણ હોય, એવી કક્ષાએ કેટલીક વ્યક્તિઓ પણ હોય, તે વિદ્યાર્થી ન પણ હોય, વગેરે. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો પોતામાં રહેલા ભાષાકીય સામર્થ્યમાં સર્જકતાનું પરિમાણ ઝંખતા એ કક્ષાના કોઈ પણ ભાષક માટે આ પ્રવૃત્તિઓ ઉપયોગી બની શકે, એવો સંભવ છે.

આ પ્રવૃત્તિઓને ભાષાવિજ્ઞાન અને રસમીમાંસાની એક વ્યાપક પીઠિકાએ વિચારેલી છે. એટલે શિક્ષણની પરમ્પરાગત પદ્ધતિને તે બે ભૂમિકાએ આઘાત આપે છે. પહેલો આઘાત તો આપણી વ્યાકરણશુદ્ધ ભાષા અંગેની સમજને પહોંચવાનો અને બીજો વાસ્તવિકતા અંગેના આપણા ઉપલક ચીલાચાલુ ખયાલને. સર્જનાત્મક ભાષાને આ બંને સાથે જાણે બાપ જનમારાનાં વેર છે. સર્જકતાના પુરસ્કર્તાઓ હમેશાં બે વાતો પર ભાર મૂકે અને હું પણ અહીં

* તા. ૨૭-૧-૭૮ના રોજ એ. જી. ટીચર્સ કોલેજ, અમદાવાદમાં આપેલા વ્યાખ્યાનની વિસ્તૃત નોંધ.

આગળ વધી તન્દ્રા સ્વપ્ન અને ચેતન–અચેતન મનની ભૂમિએ 'પૂર્ણ' બનવા મથે છે, વાસ્તવિકતાના આ પૂર્ણ સ્વપ્નમાં કપોલકલ્પિત પણ પૂરું આસ્વાદ્ય બને છે, ને કહેવાતું કુત્સિત, અશ્લીલ પણ સર્જકતાને કારણે કલા–શ્રીમાં રૂપાંતર પામ્યું હોય છે. આ સર્જકતાનો શિક્ષણક્ષેત્રે મહિમા થવો ઘટે–તો જ સાહિત્યકલાનું શિક્ષણ સાર્થક નીવડશે. આ માટે પણ આપણી કેળવણીવિષયક દૃષ્ટિમાં મૂળગામી પરિવર્તનો જરૂરી છે.

સર્જકતાના પહેલા પાઠ ભણનારે અને ભણાવનારે આમ વ્યાકરણ અને કહેવાતી વાસ્તવિકતાના વિરોધથી પ્રારમ્ભ કરવાનો છે. એ દિશાની ગતિ–પ્રગતિના માર્ગની આ બહુ મોટી કુણ્ઠાઓ છે; ને એને જે તે સ્વરૂપમાં જાણી લેવી તે અહીં રજૂ કરેલી પ્રવૃત્તિઓ અંગેની નોંધપાત્ર પૂર્વશરત છે. વ્યાકરણના વિરોધે અહીં આપણે અનર્થકતાની ભૂમિમાં પણ ભમી વળીએ છીએ, તો કહેવાતી વાસ્તવિકતાના વિરોધે આપણે વધારે ઊંડી અને તેથી જ સમૃદ્ધ એવી સૃષ્ટિઓ રચી શકીએ છીએ. આ પ્રવૃત્તિ પોતે જ એક પ્રકારની ભાષાક્રીડા છે અને તે તેમ હોઈને આનન્દની જનક બને છે. ભાષા સાથેની આ ક્રીડા ચિત્તની વિચારશક્તિની સરખામણીએ કલ્પનાશક્તિનો વધુ ને વધુ આશરો લેવા કહે છે અને એ દિશામાં શિક્ષક–વિદ્યાર્થીનો ઉત્તરોત્તરનો વિકાસ થાય છે. ભાષાની સમગ્ર પ્રકૃતિ હસ્તામલકવત્ થતાં કશા પણ પ્રકારનું શબ્દ–વિશ્વ ખડું કરવાનું ભાષકને 'અભૂતપૂર્વ' એવું સામર્થ્ય લાધે છે. આપણે જાણીએ છીએ કે વ્યવહારમાં શબ્દો જીર્ણ થાય છે, ઘસાઈને, તૂટીને મરી જાય છે; તો નવા જન્મે છે, ઝગમગે છે, અજવાળે છે ને જીવંતતાનો પૂરો પરચો આપે છે. શબ્દોને આ જીવંતતા કે નવ્ય અર્થો આપવાની કોઈ પણ પ્રવૃત્તિ 'સર્જકતા'–લક્ષી છે–પછી તેમાં કોટિઓ અને માત્રાના ભેદો પડે તે જુદી વાત છે.

ભાષક બે વાનાં સાથે અનિવાર્યપણે સંકળાયેલો છે: ભાષાસામર્થ્ય અને ભાષા–પ્રયોગ. સામર્થ્ય પ્રાપ્ત કરવાની પ્રવૃત્તિ પ્રયોગ છે ને પ્રયોગ સામર્થ્યને કારણે કરી શકાય છે. અલબત્ત, પ્રયોગ અને સામર્થ્યના આ નિગૂઢ વિનિમયોમાં માનવચિત્ત અનેક સંકુલ વ્યાપારોમાંથી ગુજરતું હોય છે છતાં આપણે આવા ભેદોથી વાત કરવાને ટેવાયેલા છીએ. વિદ્યાર્થી માટેની પ્રવૃત્તિઓ સામર્થ્ય અને પ્રયોગના બેવડા સંદર્ભમાં વિચારી શકાય:

પોતાના સામર્થ્ય વિશેની સભાનતા કોઈ પણ વયના ભાષકને હોવી એ આ સંદર્ભમાં એક પ્રાથમિક જરૂરિયાત છે. વિદ્યાર્થીને રીતસરની પ્રવૃત્તિઓ દ્વારા આ સભાનતાની દિશામાં પ્રેરી શકાય, જેમ કે એને એના શબ્દભંડોળને વિશે

સભાન બનાવી શકાય. શાળાઓમાં પ્રાણીઓનાં કે શાકભાજીનાં નામ જેવા સામાન્ય વિષયો હાથ ધરાય છે. એવા દાખલામાં વિદ્યાર્થી પોતાની આસપાસની પરિચિત વસ્તુઓની દસપંદર કે પચીસ લગી પહોંચતી યાદીઓ કરી લાવે છે. પણ આમાં એક સાદી વર્ગીકરણની પદ્ધતિ દાખલ કરવી જોઈએ. શબ્દભંડોળને કુદરતસર્જિત વસ્તુઓ અને મનુષ્યસર્જિત વસ્તુઓનાં બે વિશ્વ પૂરતું મર્યાદિત કરી નાખવું જોઈએ. મનુષ્યસર્જિત પદાર્થોના સંદર્ભમાં ક્રમે ક્રમે સંવેદના ભાવવિશ્વની દિશામાં જઈ શકાય. જેમ કે, 'રૂમાલ' પરથી 'પ્રેમ'; આંસુ–શોક; મુક્કો–ક્રોધ, વગેરે. પણ 'ભય' પર જવા કયા પદાર્થનો આધાર લઈ શકાય? એ પ્રશ્નનો ઉત્તર કોઈ વિદ્યાર્થી 'વીજળીના થાંભલા પર જોવા મળતી ખોપરીનું ચિત્ર' એમ આપે તો આખા વર્ગને ચોક્કસ માર્ગે વાળવામાં ઉત્તરોત્તર સફળતા મળે. જાણીતી વસ્તુઓનાં નામ આવડે છે કે કેમ તે મહત્ત્વનું નથી, અથવા આંશિક રીતે મહત્ત્વનું છે પણ અજાણી વસ્તુઓને જાણીતાં કે નવાં ઉપજાવી કાઢેલાં નામ વિદ્યાર્થી આપી શકે છે? 'હાથ' અને 'રૂમાલ' પરથી 'હાથરૂમાલ' બને તે રીતે બે વિરુદ્ધ પદાર્થોના સમાસને નવું નામ કે નવા શબ્દથી ઓળખાવવાનું કહી શકાય. આ શબ્દભંડોળ વિશેની સભાનતા અંગે એક બીજી પણ પ્રવૃત્તિ અપનાવી શકાય: વિદ્યાર્થીને ગુજરાતી, અરબીફારસી મૂળના અને અંગ્રેજી શબ્દોની સાદી સમજ આપ્યા પછી પોતાના ભંડોળમાં ત્રિવિધ વહેંચણી કરવાનું શીખવી શકાય. આ અઘરું નથી, મહાવરાથી શક્ય બનાવાય તેવું છે. આની પૂરક પ્રવૃત્તિ પર્યાયો આપવાની અને બે ભિન્ન ભાષાના શબ્દોનો સમાસ કરવાની હોઈ શકે. પર્યાયોની અર્થચ્છાયાઓને જુદી કરવી ને છેવટ તે પ્રત્યે ધ્યાન દોરવું. જેમ કે, ધોળું, ધવલ, શ્વેત, સફેદ, વ્હાઈટ. આવી અનેક યાદીઓ બનાવી શકાય. અમરકોશ જેવા પર્યાયકોશમાંથી 'પાણી' જેવા સર્વસામાન્ય પદાર્થ વિશેના અનેક શબ્દો બતાવીને આ પ્રવૃત્તિને વિકસાવી શકાય. પછી 'જળ'–'નીર'–'અંબુ'–'વારિ' વગેરે વચ્ચેના અથવા 'રવિ'–'ભાનુ'–'દિનકર'–'સૂર્ય' વગેરે વચ્ચેના અર્થભેદો પ્રત્યે ધ્યાન દોરી શકાય. શબ્દનો અર્થ કરવાનું કહેવા કરતાં બે અર્થ વચ્ચેના ભેદનું જ્ઞાન આપવું આ ભૂમિકાએ લાભપ્રદ નીવડે. શબ્દભંડોળ વિશેની ત્રીજી પ્રવૃત્તિ તે કોશ–વાચનની છે. છાપું વાંચવાને ટેવાયેલા કે રેડિયો પર ગીતો કે જાહેરખબરો સાંભળવાને ટેવાયેલા વિદ્યાર્થીને કશાપણ આશય વિના કોશ વાંચતો કરી શકાય. અહીં ગોખણ-કળાનો કે સ્મૃતિનો મહિમા કરવાની પદ્ધતિઓને ત્યાજ્ય લેખવા જરૂરી છે; તેમ જ ભાષાઓ અંગેનાં સામાજિક–રાજકીય ખયાલો, મોહ કે સૂગ પણ વર્જ્ય ગણાય તે અનિવાર્ય છે. ગુજરાતી ભાષક જે વૈવિધ્યપૂર્ણ ભાષા–સમાજ

વચ્ચે જીવે છે તે બધી જ ભાષાઓનો તેના સામર્થ્યમાં આગવો હિસ્સો હોય છે. આ મુદ્દો વિસારે પડે તો આ દિશામાં એથી મોટું કોઈ બીજું વિઘ્ન નથી. ભાષાના પૂર્ણ સ્વરૂપના ગુજરાતીકરણની જેહાદ જગવતા પણ્ડિતો અને સમાજધારકોની વચ્ચે આવો ખયાલ આઘાતક નીવડવાનો પૂરો સંભવ છે.

ભાષકનું ભાષાસામર્થ્ય આમ તો ઘણો સંકુલ વિષય છે–અહીં ખપજોગી બે એક વાતો પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું છે. જેમ કે ભાષકે પોતાની ભાષાનું ધ્વનિતન્ત્ર પણ પોતાના સામર્થ્યની એક નોંધપાત્ર વીગત તરીકે આત્મસાત્ કર્યું હોય છે. એની ઉક્તિઓના ઉત્પાદનમાં ધ્વનિતન્ત્ર વિશેની સભાનતા પણ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવી શકે. 'સમિતિ'–'કમિટિ', 'અન્વેષણ'–'ઇન્વેન્શન', 'ડોર'–'દ્વાર' જેવા ધ્વનિસામ્ય ધરાવતા પર્યાયો લગી પહોંચેલા વિદ્યાર્થીને પ્રવૃત્તિની આ બીજી દિશામાં વાળી શકાય. વર્ણમાળાના પહેલા પાઠ એ ભણ્યો તે પૂર્વે એણે વર્ણોને ભાષકસમાજમાંથી સાંભળ્યા હતા–પણ હવે તેને એવી ભાષાસૂઝની ગર્ભિતે રહેલા નિયમોથી નવેસરથી સભાન કરવો જરૂરી છે, એ સ્વીકાર્ય બનવું જોઈએ. જુદા જુદા ધ્વનિઓનું ઉત્પાદન કેવાં સ્થાન–પ્રયત્ન આદિથી થાય છે તે એણે જાણવું જોઈએ. આ વાત ભાષાના રૂપતન્ત્ર અને વાક્યતન્ત્રને પણ એટલી જ લાગુ પડે છે. 'સ'–'શ'–'ષ' કે 'ર'–'લ'–'ળ' વચ્ચેના ઉચ્ચારણભેદોને એ બરાબર ઓળખે, યાદ રહે કે ભેદોને ઓળખે એ જરૂરી છે; 'અમ્બા', 'અનન્ત', 'પ્રત્યઙ્-ચા', 'પણ્ડિત' અને 'અનઙ્ગ'માં લિપિબદ્ધ થયેલા અનુનાસિકોની ભિન્નતાને તે પ્રમાણે અને એ પ્રમાણે ઉચ્ચારવાનો–લખવાનો આગ્રહ રાખે તે પણ જરૂરી છે. આપણી શિક્ષણવ્યવસ્થામાં ગુજરાતી ભાષાનું ધ્વનિતન્ત્ર વિદ્યાર્થીને કયે તબક્કે અને કેવે સ્વરૂપે શિખવાય છે તેની ચર્ચામાં ઉતરવાનું આ સ્થાન નથી, છતાં કહી શકાય કે આ બાબતમાં આપણે લગભગ અંધારામાં જ છીએ; કેટલાયે ભાષાસાહિત્યના વિદ્યાર્થીઓ આ જ્ઞાનથી વંચિત હોય તેવાં અનેક નિદર્શનો મળી આવે એમ છે.

આ સંદર્ભમાં આપણા હેતુને ઉપયોગી બાબત આ છે : સાહિત્યકલા અને સવિશેષ તો કવિતા, કાનની કલા છે અને તેથી ધ્વનિ અને સર્જકતા વચ્ચેની સમ્બન્ધભૂમિકા જે તે રૂપે સમજી લેવી જરૂરી બને છે. આ કક્ષાએ ગુજરાતી ભાષાના ધ્વનિઘટકો નક્કી કરવામાં મદદરૂપ બનતી 'બાપ'–'કોપ'–'છાપ'–'માપ' –'સાપ' વગેરે free variationની આવલિઓ પ્રત્યે ધ્યાન દોરી શકાય. કેમ કે એનો સીધો સમ્બન્ધ પ્રાસાનુપ્રાસ સાથે અને આગળ વધતાં શબ્દાલંકારો સાથે

જોડી શકાય છે. આ ઉપરાંત, ભાષાના રવાનુકારીતત્ત્વનો તથા દ્વિરુક્ત પ્રયોગોનો એને પરિચય છે ખરો; પણ એની અર્થસંપત્તિના પ્રકારથી એ માહિતગાર નથી, તો એવા પ્રયોગોની પણ સમજ કેળવી શકાય. આ અંગેની પ્રવૃત્તિ તે આ : 'સરરર કરતી પતંગ ઊડી'–માં 'સરરર' રવાનુકારી ધ્વનિ છે, સાધારણ રૂપનો ભાષાઘટક નથી તો એવી બીજી ઉક્તિઓ શોધી લાવવાનું કહી શકાય; 'સડસડાટ' 'મઘમઘાટ' જેવા દ્વિરુક્ત પ્રયોગોની યાદી તૈયાર કરાવાય. આ બંને વખતે અર્થસંપત્તિની અટકળ કરવાની દિશામાં પૂરક પ્રવૃત્તિ પણ યોજી શકાય–જેમ કે, 'સરરર કરતી'ને સ્થાને 'ફરરર કરતી' એવો પ્રયોગ કેમ ન થયો ? 'સડસડાટ'ને સ્થાને 'બસ તમતમાટ ચાલી ગઈ' એવું કેમ નથી કહેતા ? વગેરે દરેક ભાષાપ્રયોગને જાણ્યુંઅજાણ્યું પ્રયોજન હોય છે અને તે સંદર્ભે તેમાં પસંદગીનું તત્ત્વ ઉમેરાતું હોય છે, એનો વિમર્શ કરવાથી ગર્ભિત નિયમને બહિર્ગત કરવા–કરાવવામાં સફળતા મળી શકે. 'ખખડ થતી ને ખોડંગાતી જતી ડમણી જૂની' (રાજેન્દ્ર શાહ) કે 'તૂટો તડતડાટ પાતાળ સૌ' (સુન્દરમ્) જેવી કાવ્યપંક્તિઓમાંના આ ધ્વનિતત્ત્વને કાવ્યાર્થ અંગે પ્રમાણવાનું, આગળ જતાં, આ સભાનતા પછી સરળ બની રહે છે. 'ગોળ'–'ગોળ' અને 'વેર'–'વેર' આદિમાં વિવૃત–સંવૃત 'ઓ'–'ઓ' અને 'એ'–'એ' પ્રકારની સ્વરભિન્નતા તેમજ 'અ'–'આ', 'ઇ'–'ઈ' અને 'ઉ'–'ઊ' પ્રકારની સ્વરભિન્નતા પ્રત્યેની સભાનતા ધ્વનિનાં માપ અને કદને વિશેની સભાનતામાં પરિણમે છે. એ અંગે પ્રવૃત્તિ રચી શકાય. એવી પ્રવૃત્તિ આગળ જતાં માત્રાઓ, લઘુ-ગુરુ કે સ્વરભાર જેવાં છંદમૂલક ધ્વનિએકમોને આત્મસાત્ કરવામાં ભારે સરળતા ઊભી કરે. ઉચ્ચારણવિષયક ધ્વનિનું કાવ્યવિષયક ધ્વનિમાં થતું રૂપાન્તર લાંબી સર્જનપ્રક્રિયાને આભારી છે; અને તેથી આ પ્રવૃત્તિને ધ્વનિતન્ત્ર–રૂપતન્ત્ર–વાક્યતન્ત્ર–શબ્દાર્થવિચાર–કાવ્યાર્થવિચાર જેવી દિશામાં વિકસાવી શકાય છે.

ભાષકના ભાષાસામર્થ્યની સભાનતાને કાવ્ય કે સાહિત્યકલાના સામર્થ્યની સભાનતા લગી વિસ્તારવા જતાં આપણે આ વિષયના એક સંકુલ અને વિશાળ ક્ષેત્રમાં પ્રવેશીએ છીએ, એટલું અહીં યાદ રહેવું ઘટે.

ભાષાપ્રયોગના સંદર્ભમાં યોજી શકાય તેવી અનેક પ્રવૃત્તિઓ છે. સામર્થ્ય વિશેની પહેલા પ્રકારની પ્રવૃત્તિઓની ભૂમિકાએ જ અહીં આ પ્રવૃત્તિઓને મર્યાદિત કરીશું. મૂળમાં તો ભાષા આ વસ્તુજગત સાથેના આપણા સમ્બન્ધને ધારણ કરતી એક વ્યવસ્થિતિ (order) જ છે. આપણે વસ્તુઓનું સંજ્ઞાઓમાં રૂપાન્તર કરી લીધું છે; તેથી સંજ્ઞાઓનું વસ્તુઓમાં રૂપાન્તર થઈ શકે. જેમ કે અમુક

વૃક્ષવિશેષને આપણે 'તાડ' એવી સંજ્ઞાથી તો અમુકને 'વડ' એવી સંજ્ઞાથી ઓળખતા આવ્યા છીએ. વિદ્યાર્થીના ચિત્તમાં વસ્તુ–સંજ્ઞા અને સંજ્ઞા–વસ્તુની હેરફેર ચોક્કસ અને વિશદ બન્ને તે માટેની પ્રાથમિક પ્રવૃત્તિ રચી શકાય. હવે વિદ્યાર્થી પોતાના સામર્થ્યને પ્રયોજે એ આ બીજા પ્રકારની પ્રવૃત્તિઓનું ધ્યેય છે. આપણે નોંધ્યું છે તેમ, સર્જકતા સામર્થ્યની ચીલાચાલુ દિશામાંથી નીકળી જવાથી જન્મે છે–એટલે સામાન્ય ભાષાપ્રયોગને બદલે અહીં અ–સામાન્ય ભાષાપ્રયોગોનો ઊફરાંટો માર્ગ હમેશાં યાદ રાખવો પડશે. તેવે વખતે કહેવાતી વાસ્તવિકતાના ઉપલક ખયાલનું ગળું ઘોંટી નાખતાં 'સર્જક' ખચકાશે નહિ–આપણો 'વિદ્યાર્થી–સર્જક' ખચકાશે નહિ તે શિક્ષકે જોવું પડશે.

'હાર' સંજ્ઞા માટેની વસ્તુઓ સૂચવવાનું કહી શકાય: બસની ક્યૂ–ટ્રેન–કીડીઓ–ફૂલોની માલા–પાણીનો રેલો–રુધિરપ્રવાહ–વિદ્યુતપ્રવાહ એમ જવાબો મળવાનો સંભવ છે. બધી વસ્તુઓની સ્થિતિ–ગતિનો ભેદ સમજાવી 'હાર'–'પંક્તિ'–'પ્રવાહ'–'રેલો'–'લાઈન' જેવી પર્યાયમૂલક લાગતી સંજ્ઞાઓ વચ્ચેના ભેદ પ્રત્યે ધ્યાન દોરી શકાય. તો સામે છેડેથી 'કડવાશ' કારેલા પરથી છે, 'મીઠાશ' ખાંડ પરથી છે પણ 'હળવાશ' શેના પરથી છે–પૂછી અમૂર્ત–મૂર્ત ભેદો પ્રત્યે ધ્યાન કેન્દ્રિત કરી શકાય. આ પ્રાથમિક પ્રવૃત્તિને આધારે અમુક વસ્તુ, સ્થિતિ કે પ્રસંગને માટે સંજ્ઞાઓ પ્રયોજવાનું કહી શકાય. જેમકે, તૂટેલા ચમ્પલ માટે, બસની રાહ જોવાની સ્થિતિ માટે, રોડ પર થયેલા સ્કૂટર–અકસ્માત માટે વિદ્યાર્થીને સૂચક સંજ્ઞા કે સંજ્ઞાઓ આપવાનું કહી શકાય. પોતાના સામર્થ્યનો જે વિદ્યાર્થી અહીં વધુ ને વધુ અ–સાધારણ પ્રયોગ કરશે તે જ તેની સર્જકતા અંગે નિર્ણાયક બનવાનું. અહીં થોડીક સંજ્ઞાઓ શબ્દગુચ્છો કે વાક્યખણ્ડોથી સંતોષ માનતાં શીખવું જોઈએ. સીધા જ નિબન્ધો કે અમસ્તી જ આત્મકથાઓ લખાવવાની ચીલાચાલુ પદ્ધતિ કેવી તો લપટી, રેઢિયાળ અને અનુકરણપ્રધાન છે તેનો ખયાલ આવ્યા વિના રહેશે નહિ. એ પ્રવૃત્તિઓ સર્જકતાના સંદર્ભમાં નરી વિપથગામી છે તે સમજાય તેવું છે.

ઉક્તિમાં ઊફરાંટા અર્થો શબ્દો વચ્ચેની મુકરર સમ્બન્ધભૂમિકા તોડવાથી પ્રાપ્ત થાય છે. એ ભૂમિકા તોડવાની અનેક રીતો છે. આપણને ખબર છે કે વાક્યમાં નામપદ અને ક્રિયાપદ હોય છે. આ બંને પદો વિશેષણો અને ક્રિયાવિશેષણો વડે લંબાવી શકાય છે. આપણી ભાષામાં વિશેષણ–વિશેષ્ય અને ક્રિયાવિશેષણ–ક્રિયાસૂચક પદનો અન્વય જેટલો નિશ્ચિત છે, તેટલો નામપદ અને ક્રિયાપદનો નથી. પદક્રમની આ જોગવાઈ આપણા વાક્યતન્ત્રને ઘણું લવચીક બનાવે છે:

જેમકે, 'પીતામ્બર પટેલના નગરમાં અમે ગયા હતા' એ ઉક્તિ 'ગયા હતા પીતામ્બર પટેલના નગરમાં અમે' અને એમ એકથી વધુ રૂપાન્તરોને શક્ય બનાવે છે. તો, બીજી તરફથી, 'ડાર્લિંગ, ડાયનિંગ ટેબલ પર કીટલીમાં ચાનું લિકર તૈયાર છે–પોટમાંથી જોઈતી શ્યુગર નાખી તારી બ્લેક–ટીના સીપ લે, મીનવ્હાઈલ હું બાથ લઈને આવું છું, ઓ કે?'–જેવું અંગ્રેજી શબ્દોથી ખચિત વાક્ય પણ ગુજરાતી વાક્યનું જ નિદર્શન છે એવું આપણા વાક્ય-તન્ત્રની નિશ્ચિત પદ્ધતિને આધારે કહી શકાય. ઉક્ત રૂપાન્તરોમાં દેખીતી રીતે જ 'નગરમાં પટેલના પીતામ્બર' જેવો કે 'તારી નાખી શ્યુગર જોઈતી પોટમાંથી' જેવાં ગુચ્છો આવી શકતાં નથી. પણ સર્જકતાના ઇચ્છુકે વાક્યતન્ત્રની નિશ્ચિત સમ્બન્ધભૂમિકાઓ પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાનું આવશે. આપણી પદ્યરચનામાં પદક્રમની આ લવચીકતાના લાભગેરલાભ બંને છે. પણ આપણા ખપની વાત એ છે કે વ્યત્યય અને વ્યુત્ક્રમનો સહારો લઈ આપણે નિશ્ચિતિને તોડી શકીએ: જેમકે, 'પાંચસો વર્ષ જૂનો કિલ્લો'/રસ્તો/પહાડ એમ પ્રયોગો થાય છે પણ 'કિલ્લો'ને સ્થાને 'વરસાદ' મૂકી શકાય તો? હું માનું છું કે એવી ઉક્તિ

વરસાદના વર્ણનને રેઢિયાળ બનતાં રોકશે. 'રાક્ષસની આંગળી'ની વાત ધારો કે 'પાંચ માઈલ જાડી' એવી રીતે થાય–'પાંચ માઈલ જાડી આંગળીવાળો માણસ' હતો એમ કહેવાય, તો દેખાતી રીતે જ તેવો માણસ રાક્ષસ જ હોય. 'ઘોડો'–ધોળો/ઊડતો/ભૂરો/કૂદતો/થનગનતો હોય છે પણ એ ચોરસ/લંબચોરસ હોઈ શકે. ભારતભરમાં 'મૂશળ–ધાર વર્ષા' હોય છે, પણ ફ્રેન્ચ કવિ બોદલેરમાં તે જેલના જાડા સળિયાની ધારે વરસે છે. રૂપ રસ ગન્ધ શ્રવણ અને સ્પર્શની અભિ-વ્યક્તિઓ બદલાવાની વિદ્યાર્થીને નાનપણથી જ ટેવ પાડવી જોઈએ; આપણે વ્યાકરણ અને વાસ્તવિકતાની રક્ષાને સારુ એનાથી અવળી જ ટેવો પાડીએ છીએ!

વ્યાકરણ અને વાસ્તવિકતાની દૃઢ નિશ્ચિતિ તોડવાથી સર્જકતાને પોષકધારક એવી અનેક સંભવિતતાઓ જન્મે છે તેમ સાહિત્યક્ષેત્રે રૂઢ થયેલાં ઉપકરણો પ્રારમ્ભે અપનાવવાં ને પછી તેને પણ જતાં કરવામાં સર્જકતાની ઠીક ઠીક માવજત થાય છે. એટલે, ભાષાપ્રયોગ અંગેની બીજા પ્રકારની પ્રવૃત્તિઓમાં એ રૂઢ સાહિત્યિક ઉપકરણોનો ઉપયોગ શીખવી શકાય. ધ્વનિતન્ત્ર સાથે સંકળાયેલાં અનેક વાનાં હાથ ધરી શકાય. જેમ કે અનેક રવાનુકારી અને દ્વિરુક્ત પ્રયોગો રચવાનું કહી શકાય. બાળક ખૂબ નાનું હોય છે ત્યારે આ ભાષાકીય ઘટકોનો પ્રયોગ કરતું હોય છે, એને સભાનતાપૂર્વક ખીલવી શકાય. ધ્વનિ સાથે સંકળાયેલા

શબ્દાલંકારોને મનોરંજન માટેની રમતો લેખે અવગણવા જોઈએ નહિ. કેવું તો વૈચિત્ર્ય છે કે પ્રત્યેક પરમ્પરાગત શિક્ષકે અર્થાલંકારોને જ ચડિયાતા ગણ્યા છે! આને કારણે આપણે ત્યાં ભાષાનું ધ્વનિતત્ત્વ જાણે વણવપરાએલું જ રહ્યું છે. જેમકે, 'કાચના કબાટમાં...' વાળો વર્ણસગાઈ અનેક વર્ણો સાથે પ્રયોજી શકાય. એક બીજી પણ રીત છે: 'પાનકોર નાકેથી પરસોતમ પંચોલી નીકળ્યા' એ ઉકિતમાં સુધારો કરીને 'પાકેથી' અને 'પીકળ્યા' લખીને સૌ પ્રથમ તો વર્ણસગાઈને બચાવી લેવાય એ જરૂરી છે—ભલે અર્થનો ભોગ લેવાય. પણ પછી 'પીકળ્યા'ને સ્થાને કોઈકને 'પીગળ્યા' ક્રિયાપદ સૂઝશે તો તેમ સુધારી છેવટે 'પાકેથી'ને બદલે મૂળનું 'નાકેથી' મૂકી શકાય અને તેથી 'પાનકોર નાકેથી પરસોતમ પંચોલી પીગળ્યા' જેવું ક્રિયાપદ અને નામપદ વચ્ચે કાવ્યાત્મક અર્થ જન્માવતું વાકચ નીપજાવી શકાશે. સર્જનમાં ચાન્સ કે અકસ્માતના તત્ત્વનો મહિમા થવો જોઈએ. કેમકે, ભાષાકીય અકસ્માતો રૂઢ નિયમોના ભંગનું પરિણામ હોય છે એ ખરું પણ તેમાં સર્જકતા વાંચવા અંગેનો ભરપુર અવકાશ જન્મ્યો હોય છે.

છંદરચના જેવી વધારે રૂઢ પદ્ધતિ આ ભૂમિકા સાથે અપનાવવી ઘટે. જેમકે, 'તને મેં ઝંખી છે યુગોથી ધીખેલા પ્રખર સહરાની તરસથી' જેવી પંક્તિમાં બંધારણને નુકસાન ન પહોંચે તે રીતે કર્તા ક્રિયાપદ આદિ બદલવાનું કહી શકાય. આવું અનેક પંક્તિઓને વિશે શકચ છે. કોઈ વિદ્યાર્થી 'મને તેં પીધી છે યુગોથી ધીખેલા પ્રખર સહરાની તરસથી' જેવી પંકિત આપે ત્યારે અનિવાર્યપણે તે વિદ્યાર્થિની જ હોવી જોઈએ પ્રકારનો આગ્રહ વ્યર્થ છે. ખરી વાત તો એ છે કે પ્રિયતમના એક સિદ્ધ નિવેદનની સામે અહીં આપણે પ્રિયતમાનું બીજું લગભગ એટલું જ બળવાન નિવેદન રચી શકચા છીએ. લગભગ બધે જ છંદનું બંધારણ શિખવાય છે, પણ લઘુ–ગુરુનો પાઠ કરવાની તાલીમ કયાં અને કયારે અપાય છે? બ. ક. ઠા. ની રચના પણ–'બેઠી ખાટે...' પણ–મન્દાક્રાન્તાના સૌને જાણીતા નિશાળિયા રાગમાં ગવાય છે! છંદોવિધાનના શિક્ષણની આ દુર્દશા છે. વિદ્યાર્થીને ગદ્યપંકિતઓ અર્થ–નિરપેક્ષભાવે છંદમાં ઢાળવાનું કહેવું જોઈએ, એવો વ્યાયામ ઉપકારક નીવડશે. બંધારણ કે લય ગોખીને મોટો થયેલો વિદ્યાર્થી મોટી ઉમ્મરે છંદમાં ઉકિતઓ લખી તો શકે પણ સંભવ છે કે છંદને સારુ તેણે અર્થસમ્પત્તિને વિશે સારી એવી બાંધછોડ કરી લીધી હોય. આપણા ઘણા કવિઓએ કાવ્યત્વથી 'નિરપેક્ષ' રહીને રૂડા રૂપાળા સાફ છંદ લખ્યા જ છે ને! આ દિશાની શરૂઆત, પ્રમાણમાં ઓછા નિશ્રિત બંધારણવાળા આપણા માત્રામેળથી કરી શકાય. ને છેવટના તબક્કે તેને અછાંદસ્ જેવા બીજે છેડે લઇ જઇ

શકાય. છંદ જાણ્યા વિના અછાંદસ્ રચના કરનાર છાંદસ્ કે અછાંદસ્ કશાયની શક્તિઓ જાણતો જ નથી. સર્જનપ્રવૃત્તિમાં પસંદગી કે વરણી ઉપકરણોની ક્ષમતાઓના સંદર્ભે થતી હોય છે–એમાં ફૅશન કે સગવડને ધોરણ ન બનાવય. આ ભૂમિકા સાચવી રાખીને કલ્પન કે પ્રતીક જેવાં વધુ ચોક્કસ ઉપકરણોની કે અલંકારોની દિશામાં વિકાસ કરવાનું પછીથી વધુ આસાન બને છે. ઉપકરણોના માત્ર બંધારણનું શિક્ષણ અધૂરું ને વ્યર્થ છે; તેના પ્રયોગોમાં તેની સમજ વિકસવાનો સંભવ છે; ને એવી સમજની પીઠિકાએ થનારા ઉપકરણોના ત્યાગમાં સર્જકતાને આત્મસાત્ કર્યાની પ્રતીતિ છે.

સાહિત્યનું શિક્ષણ છેવટે તો વિદ્યાર્થી સાહિત્યિક સૂઝ જન્માવીને જ ચરિતાર્થ થઈ શકે. બાકી માળખાંઓ ને નિયમો ધોરણોની વિભાવનાઓના દાનથી કોઈને ક્યારેય સર્જક બનાવી શકાશે નહિ–બલકે એવી કશી પણ સર્જકતાનો નાશ કરી શકાશે ખરો! અહીં રજૂ કરેલી પોષક પ્રવૃત્તિઓ નિદર્શનાત્મક છે અને તેમાં સંસ્કરણ–સંવર્ધનનો પૂરો અવકાશ છે. અસ્તુ.

'એતદ્' વિશેની માહિતી

(Form IV)

પ્રકાશન સ્થળ : કયૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨

પ્રકાશન અવધિ : માસિક

મુદ્રકનું નામ : સૌ. ઉષા સુરેશ જોષી

નાગરિકતા : ભારતીય

સરનામું : કયૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨

પ્રકાશકનું નામ)
નાગરિકતા) ઉપર પ્રમાણે
સરનામું)

તંત્રીઓ : સૌ. ઉષા જોષી (ભારતીય) કયૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨

જયન્ત પારેખ, (ભારતીય) એ/૨૦, અમ્બિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ–૭૭

રસિક શાહ (ભારતીય) ત્રીજે માળ, બ્લૉક નં. ૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ-૩, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૨૬

સામયિકના માલિક : સૌ. ઉષા સુરેશ જોષી

સરનામું : ઉપર પ્રમાણે

હું, સૌ. ઉષા સુરેશ જોષી, આથી જાહેર કરું છું કે ઉપરની વીગતો મારી જાણ પ્રમાણે સાચી છે.

૧૩–૫–૭૮

સૌ. ઉષા જોષી

Night

Anyone who plays the piano
floats in the sky
                    Someone's arms
prevent him falling
Those who try understanding love
must always fall.

—Kitamura Taro

માલિક–મુદ્રક–પ્રકાશક : ઉમા જોષી, ક્યૂ–૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨

એતદ્ - ૭

એતદ્

મે ૧૯૭૮ વર્ષ ૧ અંક ૭

તંત્રીઓ
સૌ. ઉષા જોષી
ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ
૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ
પેડર રોડ
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

વ્યવસ્થા / મુદ્રણ : આકૃતિ, સી-૪૮, સરદાર ઉદ્યોગનગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૬.

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
જયંત પારેખ, મુંબઈ
રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે
'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી
કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

અનુક્રમ

સૂચના

કેટલાક ગ્રાહકોને પાછલા અંક નિયમિત રીતે મળ્યા નથી. જે અંકો ન મળ્યા હોય તે વિશે વ્યવસ્થાપકને જાણ કરવાથી ખૂટતા અંક મળી જશે. ગ્રાહકોને પડેલી તકલીફ બદલ ક્ષમાયાચના.

યાનિસ રિત્સોની કવિતા : એક નોંધ

યાનિસ રિત્સો આધુનિક ગ્રીક કવિ. તેની કવિતામાં રોજબરોજના ઘટતા જીવનની સપાટીની વીગતો ઉજાગર બનીને આવે છે. રિત્સો સરળતા જાળવીને વ્યંજના તેની કવિતામાં સિદ્ધ કરે છે. પોતાની આજુબાજુ જીવાતા જીવનની ભાવછબીનાં ચિત્રો ત્વરિતતાથી તે ઝડપે છે. દેખાતી સરળતા અને અસંદિગ્ધતા રિત્સોની કવિતામાં રહસ્યમયતા અને સંકુલતા સાથે સહઅસ્તિત્વ ધરાવે છે. આ બધું તેની કવિતામાં ચાતુર્ય કલ્પનની યોજના દ્વારા, તેની અલંકાર પ્રયોજવાની શક્તિ દ્વારા સ્ફુટ થાય છે. 'વિખેરાવું' કાવ્યનો સંદર્ભ આની સાક્ષી પૂરશે. હેરૂસના વિધાનની સ્મૃતિ તાજી કરાવે તે રીતે કાવ્ય શરૂ થાય છે પણ પછી સામાન્ય કાગળની સપાટી પરની વીગતો કવિ આપે છે અને કાવ્યમાં અર્થનું મહત્ત્વ શું તે ઉપમાના સાદૃશ્ય દ્વારા દર્શાવી દે છે. અંતે આપણે જોઈએ છીએ કે કાવ્ય રહસ્યમય સરળ ચમત્કૃતિ દ્વારા પર્યવસાન પામે છે. રહસ્યનો મોટો ખંડ સમાઈ જાય એવી રીતે કવિ સાદૃશ્ય યોજે છે. ઘણી વાર કવિ વીગતખચિત ચિત્રો આપે છે. 'ભોંયતળિયાવાળું ત્રણ માળનું મકાન' કે 'કવિનો વ્યવસાય' આ સંદર્ભમાં જોઈ શકાય. બહાર બનતી ઘટના અને ચમત્કૃતિ દ્વારા અનાયાસ સિદ્ધ થઈ જતી વાસ્તવથી અતિવાસ્તવની સૃષ્ટિની ગતિનો નકશો 'કવિનો વ્યવસાય'ની છેલ્લી બે પંક્તિમાં દોરી આપે છે. આ બાજુ બાંયો ચઢાવવી અને ત્યાં ઓરડામાં પાંચ જણનું મૃત્યુ થાય આ એક જ ક્ષણમાં આપણી સમક્ષ બને છે. જીવનનાં નાનાં નાનાં ભાવસંવેદનોની છબી કવિ ઝીલે છે. તે કવિ હોવા ઉપરાંત ઘણી વાર તો ચિત્રકાર વિશેષ લાગે છે. તેની કવિતાના શબ્દો આંખ આગળ દૃશ્ય બનીને ઘણી વાર ઊગે છે તે એ અર્થમાં કે તેની કવિતા જ્યારે વાંચીએ છીએ ત્યારે તેના ધ્વનિ દ્વારા સમગ્ર દૃશ્ય આપણી સમક્ષ ખડું થાય છે. 'વિખેરાવું' તથા 'ભોંયતળિયાવાળું ત્રણ માળનું મકાન' માં આવતી વીગતો આની પ્રતીતિ કરાવશે. ચિત્રોમાં જે રીતે વીગતવાર આલેખન હોય છે તેવું રિત્સોના વર્ણનમાં આપણને જોવા મળે છે. દૃષ્ટિગોચર કલ્પન, જીવનને ચિત્રકારની રીતે જોવાની તેની ઝીણી નિરીક્ષણશક્તિ, આ બધા પાછળ તેની તીવ્ર

સંવેદનાની મુદ્રા વરતાયા વિના રહેતી નથી. પોતાના આત્મલક્ષી સંવેદનોની આ ચિત્રકલ્પકતા પાછળ આપણને દૃષ્ટિગોચર થાય છે બે પરસ્પર વિરોધી તત્ત્વોનો વિન્યાસ. સ્વ અને અન્ય, વસ્તુ અને ચૈતન્ય, કવિ અને ભાવક, દૃશ્ય તથા દૃષ્ટા- આ બધાંનો પોતાની ચેતનાના અર્કવડે એક મજ્જાગત સંબંધ રિત્સો તેની કવિતામાં સ્થાપી આપે છે. અને તે દ્વારા જ કવિનું જગત ક્રમશઃ ઉત્ક્રાંત થતું આવે છે. ઇન્દ્રિયવ્યત્યય દ્વારા કવિતાના અંતર સુધી પહોંચવાની તેની નેમ છે. વસ્તુમાં નિમજ્જન કરાવવું તથા તેનો સ્વકીય ઉદ્‌ગાર ભાષામાં રચવો તેને ગમે છે.

તેને શબ્દમાં અપૂર્વ શ્રદ્ધા છે. પ્રત્યેક શબ્દ કવિ અને ભાવકને મળવા માટેનું, બંનેની આંતરિક તથા બાહ્ય વાસ્તવિકતાને મળવા માટે નું સંધિસ્થળ બની રહે છે. કાવ્યમાં વિચાર, બુદ્ધિ કે તર્કના મુદ્દાઓ દ્વારા નહીં પણ ઇન્દ્રિયસંવેદના દ્વારા દૃશ્યકલ્પનની મદદ વડે પ્રગટ કરવો તે તેના કવિકર્મનો વિશેષ છે. બાહ્ય વાસ્તવથી અતિ વાસ્તવમાં એક જ કલ્પન દ્વારા તે સરી જાય છે 'મોક્ષનો માર્ગ' માં આવતો 'પીળો વિચાર,' મોજાઓનું દાદરનાં પગથિયાં પર ચઢવું, તથા ક્ષારથી કાચનું ઝાંખા પડવું, તેમ જ 'અવશિષ્ટ' માં સળગેલી દિવાસળીના પલકમાત્રમાં કાનની નીચે સંતાડેલા ટચુકડા પડછાયાની ઝલપઝલપ ઝાંખી થવી- આમ દુઃસ્વપ્ન હોય કે અતિવાસ્તવની સૃષ્ટિ હોય કવિને તો બંને સહજ છે.

શબ્દ વડે જ જીવનની સમગ્રતાને સ્પર્શવી તેમ જ આલેખવી, જીવનની કુત્સિત, અનિષ્ટતા -આ બધું પણ રૂપાંતરે તેની કવિતામાં સૌંદર્યમય શબ્દરૂપ પામે છે.

સંદર્ભ : Yanis Ritsos – selected Poems. – પ્રસ્તાવના : Peter Bien

૭ કવિતા

યાનિસ રિત્સો/અનુ. નીતિન મહેતા

૧ વિખેરાવું

વૃક્ષોને જેમ પાંદડાં ફૂટે તેમ શબ્દો
ક્યારેક તો જાણે જાતે જ પ્રગટ થાય
અદૃશ્ય મૂળ, માટી, સૂર્ય, પાણી
બધાં કરે છે તેને મદદ,
પીળાં કોહવાયેલાં પાંદડાં પણ કરે છે તેને મદદ.
પાંદડાં પર જેમ કરોળિયાનું જાળું
અથવા રજકણ અને ઝાકળના ટીપાંના ધ્રૂજતા ઝણકારા
તેમ અર્થ તો અનાયાસ જોડી દેવાય.

ઘટાદાર પર્ણો નીચે એક નાની છોકરી
ખેંચી કાઢે છે પોતાની નિર્વસ્ત્ર
ઢીંગલીના લીરેલીરા.

તેના માથા પર ટપકે છે ટીપું
તે જુએ છે ઉપર
તેને દેખાતું નથી કશું
ટીપાંની ઠંડી પારદર્શકતા ઓગળી જાય છે માત્ર તેના શરીર પર.

૨ કવિનો વ્યવસાય

પરસાળમાં છત્રીઓ, વરસાદી જોડાઓ, અરીસો;
અરીસામાં, સ્હેજ શાંત બારી;
બારીમાં, ગલીના નાકે પડતો હોસ્પિટલનો દરવાજો.
ત્યાં,
રઘવાયા, પરિચિત રક્તદાતાઓની લાંબી કતાર,
કતારમાં આગળ ઊભેલાઓએ પોતાની બાંયો
પહેલેથી જ ચઢાવી દીધી છે
જ્યારે અંદરના ઓરડામાં દવાયેલા પાંચ જણ મૃત્યુ પામ્યા છે.

૪ એતદ્ મે ૭૮

૩ ભોંયતળિયાવાળું ત્રણ માળનું મકાન

ત્રીજે માળે આઠ ગરીબ વિદ્યાર્થીઓ રહે.
બીજે માળે પાંચ દરજાણો એમના બે કૂતરાઓ સાથે.
પહેલે માળે દત્તક લીધેલા છોકરી સાથે ઘરમાલિક.
ને ભોંયતળિયે ટોપલીઓ કૂંજાઓ અને ઉંદરો.
ત્રણે માળવાળાં એક જ દાદરે થઈને ચઢે.
ઉંદરો દીવાલ પર ચડી જાય.
જ્યારે રાત્રિના સમયે ટ્રેન પસાર થઈ ગઈ હોય
પછી ઉંદરો ધુમાડિયામાં થઈને છાપરા પર જાય
અને આકાશ, વાદળ, બગીચાની વાડ,
રેસ્ટોરાંના દીવા આ બધું જુએ,
આ દરમ્યાન સૌથી બુઢ્ઢી દરજાણ
જાળિયું વાસી દે,
એનું મોઢું સોયથી ભરાઈ ગયું હોય.

૪ મોક્ષનો માર્ગ

અનેક રાત, ભારે ઝંઝાવાત,
એકાકી નારી માત્ર સાંભળે દાદર ચઢતાં
મોજાંઓનો અવાજ.
તેને ભય લાગે કે મોજાંઓ છેક બીજે માળે જશે.
દીવાને બુઝાવશે,
દીવાસળીનું બાકસ પલાળશે,
અને રસ્તો કરતાં કરતાં છેક પથારી
સુધી પહોંચી જશે,
પછી આ દીવો તો દરિયામાં
ડૂબેલા માણસના માથા જેવો તરશે.
અને એક પીળો વિચાર.
એ આ નારીને બચાવી લેશે.
એ નારીએ મોજાંઓને પાછાં વળતાં સાંભળ્યાં.
ટેબલ પર દીવો દેખાય
એનો કાચ ક્ષારથી સહેજ ઝાંખો.

૫ અવશિષ્ટ

તેણે કહ્યું – મારે કશું છે નહીં અને હું
કશું યાદ કરી શકતો નથી,
ઋતુઓ આવે ને જાય,
ઝાંખા પડે રંગો,
મધ્યાહ્ન, સફેદાનો આંજી નાખે એવો ઝગમગાટ.
એકાદ રાતે,
તમે જ્યારે દીવાસળી સળગાવી ત્યારે મેં
તમારા સંતાડેલા ટચુકડા
પડછાયાને અલપઝલપ જોયો.
બાકીનું તો પવન ક્યારનો ઝાડ નીચે
થઈ પેપર નેપકીન અને દ્રાક્ષનાં પાંદડાંઓ જોડે
ઘસડી લઈ ગયો છે.

૬ અગમચેતી

એવું બને કે કદાચ તમે
તમારા અવાજ પર કાબૂ હજીયે મેળવી શકો,
આજે નહીં તો આવતી કાલે અથવા ક્યારેક,
જ્યારે બીજાઓ ઝંડા નીચે ઊભા રહીને,
નારા ગજાવતા હોય ત્યારે
કદાચ તમારે ય એમ કરવું પડે.
પણ ટોપી છેક આંખ સુધી સાવ નીચે
ખેંચી લીધી છે કે નહીં તેની ખાત્રી કરી લેજો.
આથી તમારી આંખો ક્યાં જુએ છે તે
એઓ ન જોઈ શકે.
જેઓ નારા ગજાવે છે તેઓ ક્યાંય
જોતા નથી એ તો તમે જાણો જ છો,
ભલે ને !

૮ એતદ્ મે ૭૮

રેલવે અકસ્માત

ટોમસ માન / અનુ. ઉપમન્યુ વૈદ્ય

શું કહ્યું? વાર્તા કહું? વાર્તાબાર્તાની તો આપણને ભાઈ કાંઈ ખબર નથી. એને વાર્તા કહેવાય કે નહિ એ હું જાણતો નથી પણ સાંભળો, હું જે કહું છું તે.

એ વાતને બે વરસ થયાં. એક વાર હું રેલવે અકસ્માતમાં સંડોવાયો હતો. એની બધી જ વીગતો આજે પણ મારી સ્મૃતિમાં સ્પષ્ટ રીતે અંકાયેલી છે.

જેને પ્રથમ દરજ્જાનો કહેવાય એવો એ અકસ્માત નહોતો. એમાં ડબ્બાઓ એકબીજામાં પેસી ગયા નહોતા કે નહિ ઓળખી શકાયેલાં શબોનો ઢગલો થયો નહોતો. પણ એ અકસ્માત તો હતો જ. એની સાથે સંકળાયેલી બધી જ વસ્તુઓ એમાં હતી અને વધારામાં વળી એ રાતે બન્યો હતો. બધાને કાંઈ અકસ્માતનો અનુભવ હોય નહિ એટલે હું યથાશક્તિ એ અકસ્માતનું વર્ણન કરીશ.

હું ડ્રેસ્ડન જવા નીકળ્યો હતો. ત્યાંના કેટલાક સાહિત્યકાર મિત્રોએ મને બોલાવ્યો હતો. મારે મન તો એ શોક સાહિત્ય અને કલાની યાત્રા હતી. ટ્રંકમાં જે પ્રવાસ કરવાનો મને અણગમો નથી એવો એ એક પ્રવાસ હતો. એવો પ્રવાસ હું કોઈક કોઈક વાર કરતો રહું છું. તમે કોઈ જગ્યાએ અતિથિવિશેષ તરીકે ઉપસ્થિત રહો, સમારમ્ભને તમારી હાજરીથી શોભાવો,

તમારી પ્રત્યે આદરથી જોનારા લોકોને તમે દર્શન આપો—આપણે કંઈ કાંઈ સાહિત્યસેવક અમથા થયા છીએ? અને ડ્રેસ્ડન તો એક સુન્દર શહેર છે, ખાસ કરીને તો ઝવાઈન્ગેર. પછીથી મારે દસપંદર દિવસ વ્હાઇટહાર્ટમાં આરામ લેવા જવું હતું અને જો સારવાર સારી થાય અને વળી ઉત્સાહ આવે તો થોડું લખવા કરવાની પણ ઇચ્છા હતી. આ હેતુથી મેં મારા ટ્રન્કમાં નીચે મારી હસ્તપ્રત તથા નોંધોનું ખાસ્સું મોટું પોટલું બ્રાઉન પેપરમાં બાંધીને મૂકી રાખ્યું હતું. મને જરા સુખસગવડથી મુસાફરી કરવાનું ગમે છે – ખાસ કરીને ગાડીભાડું કોઈ બીજું આપતું હોય ત્યારે. આથી ઘણુંખરું જવાના એક દિવસ આગમચ હું પ્રથમ વર્ગમાં સૂવાની જગ્યા રિઝર્વ કરાવી રાખું છું. એટલે આ વખતે બધું વ્યવસ્થિત જ હતું; તેમ છતાં, આવે પ્રસંગે બનતું હોય છે તેમ, હું જરા ઉત્તેજિત તો હતો જ; કારણ કે મારે મન મુસાફરી હજી એક સાહસ છે. વળી, મુસાફરીની બાબતમાં તો મને કદી ઓચાઈ ગયા જેવું લાગવાનું નથી. મને બરાબર ખબર છે કે ડ્રેસ્ડન જતી રાતની ગાડી દરરોજ સાંજે મ્યુનિચના મુખ્ય સ્ટેશનથી નિયમિત સમયે ઊપડે છે. અને દરરોજ સવારે ડ્રેસ્ડન પહોંચે છે. પણ જ્યારે હું એમાં મુસાફરી કરતો હોઉં છું, એની સાથે જ્યારે મારું ભાવિ જોડું છું ત્યારે એ વાત મહત્ત્વની બની જાય છે. આજે એ ગાડી ખાસ યાત્રા કરી રહી છે અને તે પણ મારે જ કારણે એવા વિચારને મારા મનમાંથી હું કાઢી નાખી શકતો નથી. આ ગેરવાજબી અને ભૂલભર્યા વિચારથી મારામાં ઊંડો અને ભાષાદ્વારા વ્યક્ત ન થઈ શકે એવો અજંપો થતો. ગાડી ઊપડતાં પહેલાંના બધા વિધિ પતી ગયા પછી જ એ અજંપો શમી જતો. સરસામાન બાંધવો, ટેક્સી ભાડે કરી એમાં બધું લાદીને સ્ટેશને પહોંચવું, લગેજ બૂક કરાવવું, રિઝર્વ્ડ સીટ શોધી કાઢવી—આ બધું પત્યા પછી આખરે સહીસલામતીપૂર્વક નિરાંતનો દમ ખેંચીને બેસવા પામતો. પછીથી ખરેખર સુખદ વિશ્રાન્તિનો અનુભવ થતો. મન નવા નવા ખૂણામાં ફરી વળે, બારીના કાચની પેલે પાર અજ્ઞાતનું ક્ષેત્ર ધીમે ધીમે ઉખેળાતું આવે અને હું, આનન્દપૂર્ણ અપેક્ષાઓથી બધું માણતો બેઠો રહું.

અને આમ આ પ્રસંગે પણ બન્યું. મેં કૂલીને પહેલેથી જ વધારે પૈસાની ટીપ આપી હતી આથી ગાડી ઊપડી ત્યારે એણે એના માથા પરની ટોપી નીચી કરીને મારી મુસાફરી સુખદ નીવડે એવી શુભેચ્છા પ્રકટ કરી. હું સ્લીપીંગ કોચના કોરીડોરની બારી આગળ સિગાર પીતો ઊભો રહ્યો અને પ્લેટફોર્મ પરની ધમાલ જોતો રહ્યો. કંઈ કેટલી ય વાર સીટીઓ વાગી, ગાડી ચાલવાનો અવાજ થયો,

દોડધામ મચી રહી, આવજો આવજો થયું, છાપાંવાળાઓ અને ચાનાસ્તાવાળાઓ એમના લાક્ષણિક અવાજે બોલતા રહ્યા અને આ બધાની ઉપર ઓક્ટોબરની એ ઠંડી રાતે ધુમ્મસમાં થઈને વીજળીના ચન્દ્રો ઝબૂકતા રહ્યા. બે પડછંદ માણસો મોટી મોટી પેટીઓ ભરીને હાથલારી ખેંચીને ગાડીના આગલા ભાગમાં 'લગેજવાન' તરફ લઈ જતા હતા. મેં એમાંથી મારી ટ્રન્ક, એની તરત ઓળખી શકાય એવી લાક્ષણિકતાને કારણે, પારખી લીધી. ઘણી બધી ટ્રન્કો વચ્ચે, અનેકો પૈકીની એક, એ પડી હતી અને એમાં સહુથી નીચે મારું મૂલ્યવાન પોટકું હતું. મને થયું, ચાલો, મારી ટ્રન્ક સહીસલામત છે, ચિન્તા કરવાની જરૂર નથી. ચામડાનો પટો બાંધીને ઊભેલા ગાર્ડને જ જુઓને! વળી વધારામાં સાર્જન્ટ-મેજર જેવી ભરાવદાર મૂછો અને કરડાકીભરી આંખો. એ ફાટ્યાતૂટ્યા કપડાંવાળી પેલી બુઢ્ઢીને તતડાવી રહ્યા છે તે જુઓ. એમની નજર ન પડી હોત તો એ સેકન્ડ ક્લાસમાં ઘૂસી જ ગઈ હોત. એઓ સલામતી, સત્તા, માતાપિતા અને સરકાર-બધું એકીસાથે છે. એઓ કડક છે પણ કઠોર નથી. તમને એમની જોડે હળવાભળવાનું કદાચ ન ગમે પણ એમના પર તમે પૂરો આધાર રાખી શકો એવી એમની મુખમુદ્રા છે. અને તમારી ટ્રન્ક એમની નિગાહ નીચે ત્યાં સલામત છે, કેમ જાણે સ્વયં ભગવાનને જ સાચવવા ન સોંપી હોય.

એક માણસ વરસાદી જોડા પહેરીને પ્લેટફૉર્મના એક છેડેથી બીજે છેડે આંટા મારતો હતો. એણે પીળાશ પડતા રંગનો ઓવરકોટ પહેર્યો હતો. એની સાથે પટાથી બાંધેલો એક કૂતરો હતો. એવો સુન્દર કૂતરો મેં કદી જોયો નથી: નાનકડો હષ્ટપુષ્ટ, સુંવાળી રુંવાટીવાળો, સ્નાયવી, શરીર ઉપર કાળાં કાળાં ટપકાં; સરકસમાં આપણે જે કૂતરાઓ જોઈએ છીએ તેના જેવો બરાબર કેળવેલો અને ગમ્મત કરાવે એવો. નાનકડું શરીર લઈને ભારે જોમપૂર્વક વર્તુળાકારે દોટ મૂકીને પ્રેક્ષકોને ખડખડ હસાવે એવો. આ કૂતરાને ગળામાં રૂપેરી પટો હતો અને સાથે ચામડાની ગૂંથેલી સાંકળ હતી. પણ આ બધું પેલા વરસાદી જોડા પહેરીને ફરનાર એના શેઠને જોતાં આશ્ચર્ય પમાડે તેવું નહોતું. એ સજ્જન કોઈ ખાનદાન કુટુમ્બના નબીરા હતા એ તો જણાઈ જ આવતું હતું. એમણે એક આંખે ચશ્મો પહેર્યો હતો. એને કારણે એમના સામાન્ય દેખાવમાં જે વિલક્ષણતા હતી તે ઉપસી આવતી હતી. એમની અક્કડ મૂછ એમની દાઢીમાં જે હઠાગ્રહનો ભાવ દેખાતો હતો અને જે ગૌરવ વર્તાતું હતું તેને પુષ્ટ કરતી હતી. એમના હોઠના ખૂણા પણ આ જ ભાવને વ્યક્ત કરતા હતા. એઓ ગાર્ડ સાથે કશીક વાત કરી રહ્યા હતા. ગાર્ડને પણ પોતે કોની જોડે વાત કરી રહ્યો

છે તેનું પૂરેપૂરું ભાન હતું એથી એ હાથ હેટ સાથે અડાડીને જવાબ આપી રહ્યો હતો. એ સજ્જન વરસાદી જોડા પહેરીને દમામભેર ચાલતા હતા અને પોતે જે છાપ પાડી રહ્યા હતા તેનાથી સન્તુષ્ટ લાગતા હતા. એમની દૃષ્ટિમાં એક પ્રકારનું ઠંડાપણું હતું. એઓ માણસોને અને પ્રસંગોને વેધક દૃષ્ટિથી જોતાં હતા, મુસાફરી કરવાને કારણે જ ગૌરવ અનુભવે એવી સ્થિતિને તો એઓ વટાવી ચૂક્યા હતા. ગાડીમાં મુસાફરી કરવી એની એમને મન કશી નવાઈ નહોતી. જીવનમાં એઓ પૂરેપૂરી સ્વસ્થતાથી વર્તતા હતા. એમને કોઈ સત્તાધીશનો કે કાનૂનકાયદાનો ભય નહોતો. ટૂંકમાં એઓ પોતે જ સત્તાધીશની અદાથી વર્તતા હતા. હું એમને પૂરેપૂરા ધારીધારીને જોઈ શક્યો નહિ. ગાડી ઊપડવાનો સમય થયો છે એવું લાગ્યું ત્યારે એઓ ગાડીમાં બેસી ગયા (ગાર્ડે એ પહેલાં તરત જ એની પીઠ ફેરવી લીધી હતી). એઓ કોરીડોરમાં મારી પાછળ ચાલતા ચાલતા આવ્યા, મારી સાથે અથડાયા પણ માફી માગી નહિ. આ તે કેવો માણસ! પણ એ પછી જે બન્યું તેની સરખામણીમાં તો આ કશું જ નહોતું. કશો પણ સંકોચ અનુભવ્યા વિના એઓ એમના કૂતરાને લઈને સ્લિપિંગ કમ્પાર્ટમેન્ટમાં દાખલ થયા. એમ કરવાની તો મનાઈ હતી જ. હું કૂતરાને મારી સાથે સૂવાના ડબ્બામાં ક્યારે લઈ જઈ શકું? પણ એમને તો જાણે સમ્ભ્રાન્ત કુટુમ્બના માણસને હોય એવો વિશિષ્ટ અધિકાર મળી ચૂક્યો હતો. એમણે સૂવાના ડબ્બામાં દાખલ થઈને બારણું વાસી દીધું.

બહારથી સીટી વાગવાનો અવાજ આવ્યો. એના જવાબમાં એન્જિને પણ વ્હીસલ મારી. ગાડી ધીમેધીમે ચાલવા લાગી. હું થોડી વાર સુધી બારી આગળ ઊભો ઊભો પ્લેટફોર્મ પરના લોકોને હાથ હલાવતાં જોઈ રહ્યો. એક પછી એક દીવાઓ પસાર થતા ગયા...પછી હું મારા ડબ્બામાં જતો રહ્યો.

સૂવાનો ડબ્બો પૂરેપૂરો ભરેલો નહોતો. મારી બાજુનું જ કમ્પાર્ટમેન્ટ ખાલી હતું. એમાં કોઈ રાતે સૂવાનું હોય એવું લાગતું નહોતું. મેં ત્યાં એકાદ કલાક આરામથી પડ્યા રહીને વાંચવાનું નક્કી કર્યું. હું મારી ચોપડી લઈ આવ્યો અને વાંચવા બેસી ગયો. સોફા પર રતાશ પડતો રેશમી ગલેફ હતો. પાસે એક ફોલ્ડિંગ ટિપોય પર એશટ્રે પડી હતી. દીવો સારું અજવાળું આપતો હતો. હું સિગારેટ પીતો વાંચતો ગયો.

ગાડીનો એટેન્ડન્ટ એની ફરજ બજાવવા માટે દાખલ થયો. એણે મારી પાસે ટિકિટ માંગી. મેં ટિકિટ એના પરસેવાવાળા હાથમાં મૂકી. એ વિનયી હતો પણ એનો વર્તાવ બિલકુલ સરકારી નોકર જેવો હતો. સૂતાં પહેલાં એક

માણસ બીજાને 'ગુડ નાઈટ' કહે એવો શિષ્ટાચાર પણ એણે દાખવ્યો નહિ પણ મારા કમ્પાર્ટમેન્ટમાંથી બહાર નીકળીને તરત જ એણે બાજુના કમ્પાર્ટ-મેન્ટનું બારણું ખખડાવ્યું. એણે એ બારણું ઠોક્યું જ ન હોત તો સારું થાત કારણ કે એમાં તો પેલા સજ્જન સૂતા હતા. કદાચ એમની સાથે કૂતરો છે એની એઓ કોઈને જાણ થાય એમ ઇચ્છતા નહોતા. કે પછી કદાચ એઓ ખરેખર ઊંઘી ગયા હતા તેથી એમની ઊંઘમાં ખલેલ પાડનાર પર એઓ ધૂંઆપુંઆ થઈ ગયા હતા. ગાડીના દોડવાના અવાજ વચ્ચે મેં એઓ તરત જ ગુસ્સે થઈને બોલવા લાગ્યા તે સાંભળ્યું. એઓ ગર્જના કરી ઊઠયા, 'કેમ, શું છે? ગમાર, મને ઝંપવા દે.' આ ગમાર શબ્દ કોઈ અશ્વદળનો અધિકારી વાપરે તેવો હતો. મને એ સાંભળવાનું સારું લાગ્યું. પણ પેલા એટેન્ડન્ટે પછી મુત્સદ્દીગીરી દાખવી હશે—અલબત્ત, એમની ટિકિટ તો તપાસવી જોઈએ જ કારણ કે જેવો કોરિડોરમાં આવીને એ કમ્પાર્ટમેન્ટ બરાબર દેખાય તે રીતે ઊભો રહ્યો એટલે તરત જ એ કમ્પાર્ટન્ટનું બારણું એકદમ ખૂલ્યું ને એમાંથી ટિકિટને એટેન્ડન્ટના મોઢા પર ફેંકાતી જોઈ. હા, ભારે ઝનૂનથી એ ટિકિટ જાણે એના મોઢા પર મારવામાં આવી હતી. એણે એ ટિકિટ બન્ને હાથે ઉપાડી લીધી, ટિકિટનો ખૂણો એની આંખમાં વાગ્યો હતો. એથી એની આંખમાં પાણી આવી ગયાં હતાં. આમ છતાં, એણે એ સજ્જનનો આભાર માન્યો અને લશ્કરી અદાથી સલામ ભરી. હું તો આથી ખૂબ પ્રભાવિત થઈ ગયો અને મારા કમ્પાર્ટમેન્ટમાં પાછો ફર્યો.

બીજી સિગાર પીવી કે કેમ તે વિશે મેં વિચાર કર્યો અને એથી ખાસ કશું નુકસાન થવાનું નથી એવું નક્કી કર્યું. સિગાર પીતો પીતો હું વાંચ્યે ગયો અને ગાડી આગળ દોડતી ગઈ. હું ઊંડા સન્તોષની લાગણી અનુભવતો હતો અને મને ઘણા સારા વિચારો આવવા લાગ્યા હતા. વખત વીતતો ગયો, દસ થયા સાડા દસ થયા. મારી સાથેના બીજા બધા તો સૂઈ ગયા અને આખરે મેં પણ એમને અનુસરવાનું નક્કી કર્યું. હું ઊભો થયો અને મારી જગ્યાએ સૂવા ગયો. એ નાનો સરખો રીતસરનો સૂવાનો ઓરડો જ હતો. એમાં એશઆરામની પૂરી સગવડ હતી. ચામડા પર ઉપસાવેલી ભાતવાળું સુશોભન પણ દીવાલ પરથી લટકતું હતું. કપડાં ભેરવવાની ખીંટી હતી અને નિકલ-પ્લેટેડ વોશબેસિન પણ હતું. પથારી પર સફેદ બરફ જેવી ચાદર પાથરી હતી ને વાળેલી રજાઈ એની હૂંફમાં પોઢી જવાને આમન્ત્રી રહી હતી. અર્વાચીન જમાનાનો આ વિજય હતો એવો મને વિચાર આવ્યો, આપણા ઘરમાં જ

સૂઈ રહ્યા હોઈએ એવી રીતે આ પથારીમાં સૂઈએ, આખી રાત એ થોડી થોડી ઝૂલ્યા કરે એને પરિણામે બીજી સવારે આંખો ખોલીને જોઈએ તો આપણે ડ્રેસ્ડનમાં. મેં સૂઈ જવાની તૈયારી કરવા માટે અભરાઈ પરથી સૂટકેસ નીચે ઊતારી. મેં મારા હાથ ઊંચા કરીને એને મારા માથા પર પકડી રાખી હતી. બરાબર એ જ ક્ષણે રેલવે અકસ્માત થયો. ગઈ કાલે જ બન્યું હોય એવું હજી મને લાગે છે.

એક આંચકો લાગ્યો–પણ આંચકો તો બહુ હળવો શબ્દ કહેવાય. ઈરાદાપૂર્વકના દુષ્ટ આશયથી લાગેલો એ ધક્કો હતો. એથી કશુંક ભાંગી પડવાના પડઘા વાતાવરણમાં ગાજી ઊઠ્યા. એ ધક્કો એવો તો ભારે હતો કે મારી સૂટકેસ મારા હાથમાંથી નીચે કૂદી પડી. અને એ ક્યાં જઈ પડી તે મને સમજાયું નહિ. હું પોતે જ જોરથી દૂર ફેંકાઈ ગયો. મારો ખભો દીવાલ સાથે અથડાયો. મને થોભવાનો કે કશું વિચારવાનો સમય જ નહોતો. પણ હવે ડબ્બો ખતરનાક રીતે ડોલવા લાગ્યો. એ ડોલવાનું લાંબા સમય સુધી ચાલુ રહ્યું અને એ દરમ્યાન ભયભીત થવાને પૂરતો સમય મળી રહ્યો. વળાંક લેતાં કે પાટા બદલતાં આમ તો ડબ્બો ડોલે તેનો અનુભવ ખરો પણ આ ડોલવાનું તો એવું કે હું ઊભો થવા પામ્યો જ નહિ. હું એક દીવાલથી બીજી દીવાલે ફેંકાતો જ રહ્યો. મને માત્ર એક જ સાદોસીધો વિચાર આવતો હતો પણ તે હું પૂરી એકાગ્રતાથી વિચારતો હતો. એ વખતે મારા મનમાં એ જ એકમાત્ર વિચાર આવ્યા કરતો હતો. હું વિચારતો : 'કશુંક થયું લાગે છે, કશુંક ભયંકર બન્યું લાગે છે.' બરાબર આ જ શબ્દોમાં હું વિચારતો પણ પછી મને વિચાર આવ્યો : 'થમ્ભાવી દો, થમ્ભાવી દો, થમ્ભાવી દો.' કારણ કે હું જાણતો હતો કે જો ગાડીને થમ્ભાવી દેવામાં આવે તો મોટી રાહત થાય. અને જુઓ તો ખરા, મારી આ વણ-ઉચ્ચારાયેલી પણ ઉત્કટ આજ્ઞાનું જાણે પાલન થયું ને ગાડી ખરેખર થમ્ભી ગઈ.

અત્યાર સુધી ડબ્બામાં મૃત્યુવત્ શાન્તિ છવાઈ ગઈ હતી પણ હવે જાણે એકાએક ભયને વાચા મળી. સ્ત્રીઓની તીણી ચીસો સાથે પુરુષોના ભયસૂચક ઘોઘરા અવાજો ભળ્યા. બાજુમાંથી જ કોઈ બૂમ પાડતું હતું, 'મદદ કરો, મદદ કરો.' જેણે આ પહેલાં સત્તાધીશની જેમ આદેશ કર્યો હતો તે જ પેલા સજ્જન ભયથી વિકૃત થયેલા અવાજે મદદ માટે ધા નાખી રહ્યા હતા, 'મદદ કરો, મદદ કરો.' કોરિડોરમાં ઘણાં માણસો એકઠાં થઈ ગયાં હતાં. હું જેવો ત્યાં પહોંચ્યો કે તરત જ એઓ રેશમી સ્લિપિંગ સૂટની સાથે કમ્પાર્ટમેન્ટની બહાર

આવી ચડ્યા. અને ઊભા રહીને આજુબાજુ ફાટેલી આંખે જોઈ રહ્યા. 'ભલા ભગવાન, હે સર્વશક્તિમાન પ્રભુ,' એવા એમણે ઉદ્ગારો કાઢ્યા. પણ તરત જ એમને બીજો વિચાર આવ્યો. આ પરિસ્થિતિમાંથી પોતાને ઉગારી લેવાનું એઓ વિચારવા લાગ્યા. દીવાલ આગળની એક પેટીમાં આવા અસાધારણ સંજોગો માટે રાખી મૂકવામાં આવતાં કુહાડી અને કરવત બહાર કાઢવા એઓ ધસ્યા. એમણે પેટી પરનો કાચ મૂઠી મારીને તોડી નાખ્યો. પણ એ ઓજારો એકદમ બહાર કાઢી શકાય એમ નથી એમ લાગ્યું એટલે એ પ્રયત્ન એમણે પડતો મૂક્યો. અને ટોળાં વચ્ચેથી રસ્તો કરતાં કરતાં એઓ આગળ વધ્યા. એમને જોઈને અડધાંપડધાં વસ્ત્રો પહેરેલી સ્ત્રીઓએ ચીસાચીસ કરી મૂકી. અને ડબ્બાની બહાર ભૂસકો મારીને કૂદી પડી.

આ બધું એક ક્ષણમાત્રમાં બની ગયું. અને ત્યારે મને પહેલી વાર આઘાત લાગ્યાનો અનુભવ થયો. મને કરોડરજ્જુમાં અમુક પ્રકારની નબળાઈ લાગવા માંડી, ગળામાંથી થૂંક સરખું ઉતારવું મુશ્કેલ બની ગયું. એટેન્ડન્ટ રાતી આંખો અને પરસેવાવાળા હાથે થોડી વાર પહેલાં જ હાજર થયો હતો. અમે બધાં એની આજુબાજુ ટોળે વળ્યાં. સ્ત્રીઓ ઉઘાડા હાથ અને ખભા સાથે લાચારીથી હાથ મસળતી ઊભી રહી ગઈ.

એણે વાત સમજાવતાં કહ્યું કે ગાડી પાટા પરથી ઉતરી ગઈ હતી. પાછળથી ખબર પડી કે એ વાત ખોટી હતી. પણ એ માણસ ઉત્તેજનાની સ્થિતિમાં એકધારું બોલ્યે જ જતો હતો. એણે રેલવેના એક કર્મચારી તરીકેની તટસ્થતાને નેવે મૂકી હતી.

જે બનાવો બન્યા એનાથી એની જીભ છૂટી થઈ ગઈ હતી. એ અમને વિશ્વાસમાં લઈને એની પત્ની વિશે કહેવા લાગ્યો, 'મેં મારી પત્નીને આજે જ કહ્યું હતું કે મને ઊંડેઊંડે લાગે છે કે આજે કશુંક બનવાનું જ! ને ખરેખર કશું બન્યું તો ખરું જ ને?' એની વાત કેટલી સાચી હતી તે અમને સમજાઈ ગયું. એ દરમ્યાન અમારો ડબ્બો ધુમાડાથી ભરાઈ જવા લાગ્યો હતો. ધુમાડો ઘેરો થતો હતો. એ ક્યાંથી આવતો હતો તેની કોઈને ખબર નહોતી. અમને બધાંને જ થયું કે ડબ્બામાંથી કૂદીને રાત્રિ અન્ધકારમાં ચાલ્યા જવું એ જ સારામાં સારો રસ્તો હતો. પણ બહાર જવા માટે ફૂટબોર્ડ ઉપરથી ઊંચો કૂદકો મારીને પાટા પર પડ્યા સિવાય બીજો રસ્તો નહોતો. કારણ કે ત્યાં કોઈ પ્લેટફોર્મ તો હતું જ નહિ અને વળી અમારો ડબ્બો ઊંધી બાજુએ નીચો વળી ગયો હતો. પણ સ્ત્રીઓએ તો (એમણે જલદી જલદી એમની

નગ્નતા ઢાંકી દીધી હતી) મરણિયા બનીને ઝંપલાવ્યું જ અને પછી તો અમે બધાં જ બે પાટા વચ્ચે ઊભાં રહી ગયાં.

લગભગ અન્ધારું થઈ જવા આવ્યું હતું. પણ અમે જ્યાં હતાં ત્યાંથી જોઈ શકાતું હતું કે ગાડીના પાછલા ભાગને કશું નુકસાન થયું નહોતું. અલબત્ત, બધા ડબ્બાઓ ત્રાંસા થઈ ગયા હતા. પણ થોડેક જ આગળ – પંદર કે વીસ ડગલાં આગળ–અમને જે આંચકો લાગ્યો હતો તેને પરિણામે પડેલો ભંગાર અમે જોયો. એમાં વચ્ચે વચ્ચે ગાર્ડનું ફાનસ ઝબૂકયા કરતું હતું.

પરિસ્થિતિનો અહેવાલ લઈને ઉત્તેજિત થયેલા લોકો રપમારા તરફ આવ્યા. રેગેન્સબર્ગથી થોડે છેટે એક નાના સ્ટેશન પાસે અમે હતા. પાટા બદલવાની કળની ખામીને કારણે અમારી એક્સપ્રેસ ખોટે પાટે ચઢી જઈને પૂરપાટ જતાં એ પાટા ઉપર ઊભેલી માલગાડી જોડે અથડાઈ પડી હતી. એ ગાડીના પાછલા ડબ્બાને એણે ભારે નુકસાન પહોંચાડયું હતું અને એને પોતાને પણ સારું એવું નુકસાન થયું હતું. મ્યુનિકના માફેઈના કારખાનામાં બનેલું એક્સપ્રેસ ગાડીનું મોટું એન્જિન ભાંગીને ચૂરેચૂરા થઈ ગયું હતું. એની કિમ્મત હતી સિત્તેર હજાર માર્ક. આગળના ભાગના ડબ્બાઓ એક તરફ ઝૂકી ગયા હતા. ઘણી બેઠકો એકબીજામાં ભરાઈ ગઈ હતી. ના, ભગવાનનો પાડ, કોઈએ જાન ગુમાવ્યો નહોતો. કોઈ ડોશીને 'બહાર કાઢયાની' વાતો થતી હતી પણ કોઈએ એને જોઈ નહોતી. લોકો બધાં ચારે બાજુએ ફેંકાઈ ગયાં હતાં. બાળકો સામાન નીચે દટાઈ ગયાં હતાં. બધાંને જબરો આઘાત લાગ્યો હતો. બ્રેઈકવાન તો સાવ ખલાસ જ થઈ ગયું હતું. સાવ ખલાસ થઈ ગયું–બ્રેઈકવાન?

હું તો ઊભો જ રહી ગયો. ખુલ્લા માથાવાળા એક કર્મચારી પાટા પર થઈને મારા તરફ દોડતા આવ્યા. એ હતા સ્ટેશન માસ્તર. એમણે ગદ્‌ગદ્ અવાજે ગભરાટમાં ને ગભરાટમાં પેસેન્જરોને સ્વસ્થ થઈને પોતપોતાની જગ્યાએ જવા વિનંતી કરી પણ કોઈએ એની નોંધ લીધી નહિ. એમના માથા પર ટોપી નહોતી અને એમનામાં પોતાની જાત પર કાબૂ નહોતો. બિચારો અભાગિયો! કદાચ જવાબદારી એમની જ હશે. આનાથી એની કારકીર્દિનો અન્ત આવી જાય. ભવિષ્યની ઉજ્જ્વળ તક ખતમ થઈ જાય. હું બ્રેઈકવાન વિશે એને પૂછી શકયો નહિ. પણ એમ કરવામાં સલૂકાઈ નહોતી.

એક બીજા કર્મચારી આવ્યા–પગ ઘસડતા આવ્યા. સાર્જન્ટ–મેજરના જેવી એમની મૂછોને કારણે મેં એમને ઓળખ્યા. એ જ અમારા પિતા, એ જ અમારા રાજા. એઓ પગ ઘસડતા, ઘૂંટણ પર હાથ મૂકી ઝૂકી ગયેલા અને,

'અરે ભગવાન, આ શું થયું, આ શું થયું?' એટલું જ બોલતા બોલતા આવ્યા. શું બન્યું તે વિષે મેં એમને પૂછ્યું', 'હું તો ફસાઈ ગયો. મારા સાહેબ, મારી તો છાતી જ ભીંસાઈ ગઈ. હું તો માંડમાંડ છાપરામાં કાણું પાડીને બહાર નીકળ્યો.' આ 'છાપરામાં કાણું પાડીને બહાર નીકળ્યો' છાપામાંના અહેવાલ જેવું લાગ્યું. રોજ-બ-રોજના જીવનમાં એણે આવો શબ્દપ્રયોગ કર્યો જ ન હોત. એને જાણે અકસ્માતનો નહિ પણ છાપામાં આવેલા એના અહેવાલનો અનુભવ થયો હતો-પણ તેથી મારે શું! એઓ મારી મૂલ્યવાન હસ્તપ્રતો વિશે કશા સમાચાર આપવાની સ્થિતિમાં નહોતા. આથી ધક્કા મારીને આગળ આવતા અને પોતે બહુ મહત્ત્વનો છે એવી અદાથી ચાલતા એક જુવાનિયાની સાથે હું થઇ ગયો. મેં એને મારી ભારે ટ્રન્ક વિશે પૂછ્યું, 'જો સાહેબ, અત્યારે તો કોઈ કશું કહી શકે એવી સ્થિતિમાં નથી' -એના બોલવાનો ભાવ એવો હતો કે હું કશી ઈજા વગર હેમખેમ બહાર આવી શક્યો છું એ માટે મારે ઉપકારવશ થવું જોઈએ. 'બધી જ વસ્તુઓ અહીંતહીં વિખેરાઈ ગઈ છે. સ્ત્રીઓની મોજડીઓ-' એણે હાથ ફેલાવીને ચારેબાજુ પ્રસરેલા વિનાશને બતાવીને નાકનું ટેરવું ઊંચે ચઢાવ્યું 'એ લેડિ સાફસૂફીનું કામ હાથ ધરશે પછી આપણે જોઈશું. સ્ત્રીઓની મોજડીઓ...'

હું ઊભો રહી ગયો. એ રાતે સાવ એકાકી ઊભોઊભો હું મારું હૃદય તપાસવા લાગ્યો. સાફસૂફીનું કામ. મારી હસ્તપ્રતો શોધવા સાથે સાફસૂફીનું કામ શરૂ થશે. કદાચ એનો નાશ થઈ ચૂક્યો હશે, કાગળો ફાટી ગયા હશે, બધું ખતમ થઈ ગયું હશે. મારો મધપૂડો, મારું કરોળિયાનું જાળું, મારો માળો, મારી ધરતી, મારું ગૌરવ અને મારી યાતના, મારું સર્વસ્વ, મારો શ્રેષ્ઠ અંશ- એ બધું જ જો જતું રહ્યું હશે તો હું શું કરીશ? જે બધું મેં મહામુશ્કેલીએ ઘડ્યું હતું, જોયું હતું, જે જીવન્ત વસ્તુ હતી, જેને વાચા પ્રાપ્ત થઈ ચૂકી હતી તેની મારી પાસે બીજી એકે નકલ નહોતી. બીજી વાત તો જવા દો પણ મારી નોંધો, મુસદ્દાઓ, કાંઈ કેટલા ય વર્ષોથી મહેનત કરીને એકઠી કરેલી બધી સામગ્રી, ખિસકોલી જેવો કરેલો સંઘરો- આ બધાંનું શું? હવે હું શું કરું? મેં મારા આત્માને આ પ્રશ્ન પૂછ્યો, હું જાણતો હતો કે મારે નવેસરથી બધું આરમ્ભવું જોઈએ. હા, પશુના જેટલી ધીરજથી. જેની ચતુરાઈ અને મહેનતથી બનેલી કોઈ વિસ્મયકારક અને સંકુલ વસ્તુનો કોઈએ નાશ કરી નાખ્યો હોય અને એ જે રીતે બધું ફરી આરમ્ભે તેમ. હતાશાભરી દિઙ્મૂઢતાની એકાદ ક્ષણ પછી મારે ફરી કામે લાગી જવું જોઈએ-

અને કદાચ આ વખતે એ વધુ સરળતાથી બને પણ ખરું.

પણ આ દરમ્યાન ફાયરબ્રિગેડના માણસો આવી પહોંચ્યા હતા. એમની મશાલો ડબ્બાઓના ભંગાર પર લાલ અજવાળું પાથરી રહી હતી. હું બ્રેકવાનની તપાસ કરવા આગળ વધ્યો ને જોયું તો એને કશું થયું નહોતું. બધો જ સામાન સહીસલામત હતો. જે બધું ચારે બાજુ વિખેરાઇને પડ્યું હતું તે તો પેલી માલગાડીમાંથી પડ્યું હતું. એમાં સૂતળીના દડા પણ હતા. ચારેબાજુ સૂતળી જ સૂતળી ફેલાઇ ગઇ હતી.

મારા હૃદય પરથી મોટો ભાર હળવો થઇ ગયો. હું આજુબાજુ ઊભેલા લોકો વચ્ચે જઈને ભળ્યો. એ લોકો આ આફત વિશે સૂફિયાણી વાતો કરી રહ્યા હતા. પોતાનું મહત્ત્વ કેટલું છે તેનો દેખાડો કરી રહ્યા હતા. એટલું તો સ્પષ્ટ હતું કે એન્જિન ડ્રાઇવરે ભારે અગમચેતી બતાવી હતી. એણે સંકટ સમયે ખેંચવાની બ્રેક છેલ્લી ઘડીએ વાપરીને મોટી હોનારત થતી બચાવી લીધી હતી. જો એવું ન બન્યું હોત તો, લોકો કહેતા હતા કે, ભારે ખાનાખરાબી થઈ હોત. આખી જ ગાડી ડાબી બાજુના ઊંચાણવાળા ભાગ પર થઇને ગબડી પડી હોત. ભાઇ, એન્જિનડ્રાઈવર, તારી જેટલી પ્રશંસા કરીએ એટલી ઓછી છે! એ ક્યાંય દેખાતો નહોતો, એને કોઇએ જોયો નહોતો પણ એની કીર્તિ આખી ગાડીના લોકોમાં પ્રસરી ગઈ અને એની ગેરહાજરીમાં અમે એને ખૂબ વખાણવા લાગ્યાં. એક જણે કહ્યું, 'એણે આપણી જિન્દગી બચાવી લીધી.' અમે બધાં એમની સાથે સમ્મત થયાં.

પણ અમારી ગાડી જે પાટા પર હોવી જોઇએ તેના કરતાં જુદા જ પાટા પર હતી. અને પાછળથી બીજી ગાડી આવીને એની જોડે ભટકાય નહિ તેની જવાબદાર વ્યક્તિઓએ કાળજી રાખવી પડતી હતી. ફાયરબ્રિગેડના માણસો ડબ્બાના છાપરા પર મશાલ સળગાવીને ઊભા હતા અને જેણે મને ગભરાવી મૂક્યો હતો અને જેઓ વારેવારે સ્ત્રીઓની મોજડીની વાત કર્યા કરતા હતા એમણે પણ હાથમાં મશાલ ઝાલી લીધી હતી અને કોઇ ગાડી તો આવતી દેખાતી નહોતી તેમ છતાં મશાલ હલાવીને સંકેત કરી રહ્યા હતા.

ધીમે ધીમે વ્યવસ્થા જેવું કંઈક સ્થપાતું હોય એવું લાગ્યું. રાજસત્તા કામે લાગી હોય એવો અનુભવ થયો. એણે સ્વસ્થતા અને સાવધાની પ્રાપ્ત કરી લીધાં, જરૂરી પગલાંઓ લેવામાં આવ્યાં, તાર મોકલાયા રેગેન્સબર્ગથી અકસ્માતને પહોંચી વળવા માટેની ખાસ ગાડી સાવચેતીપૂર્વક સ્ટેશનમાં પ્રવેશી અને મોટા ગેસના દીવાઓ ભંગારની આજુબાજુ ગોઠવી

ફેવાયા. હાથમાં લઈ શકાય એવો સામાન સાથે રાખીને, કેટલાક લોકો તો માથે પાટા બાંધીને, પ્રશ્નસૂચક આંખે જોઈ રહેલા એ ગામના કુતૂહલભર્યા વતનીઓની હાર વચ્ચે થઈને, નાના સરખા વેઈટીંગ રૂમમાં ગયા. ત્યાં અમે બધાં ટોળે વળ્યાં. એકાદ કલાક સુધીમાં અમને એક ખાસ ગાડીમાં જેમ તેમ ખડકી દીધાં.

મારી પાસે તો પહેલા વર્ગની ટિકિટ હતી પણ હવે એ શા ખપની? કારણ કે સહુ કોઈને પહેલા વર્ગમાં મુસાફરી કરવી હતી. બીજા બધા ડબ્બા કરતાં સહુથી વધારે ભીડ મારા ડબ્બામાં હતી. મેં મારા પૂરતો નાનો ખૂણો શોધી લીધો અને બેસીને જોઉં છું તો સામે કોણ? પેલા વરસાદી જોડાવાળા છેલબટાઉ સજ્જન. એમની સાથે એમનો કૂતરો નહોતો. એમના 'વિશિષ્ટાધિકારને અવગણીને એમનો કૂતરો એમની પાસેથી લઈ લેવામાં આવ્યો હતો અને હવે એ એન્જિનની પાસેના સળિયાવાળા ડબ્બામાં કચવાતા કચવાતા બેઠા હતા. એમની પાસે મારી જેમ પહેલા વર્ગની ટિકિટ હતી પણ હવે એનો કશો અર્થ નહોતો. તેઓ બબડ્યા ફફડ્યા કરતા હતા. આ આવી પડેલી એક આફતને કારણે સામ્યવાદીઓની રીતે વર્ગભેદ દૂર કરવામાં આવ્યો તેની સામે તેઓ વિરોધ દાખવી રહ્યા હતા. પણ બીજા એક સજ્જને એમને નૈતિક અભિનિવેશથી કહ્યું, 'અરે મહેરબાન આટલું બેસવાનું મળ્યું એનો તો પાડ માનો!' કટાણું હસીને એ અમારા મિત્ર આ બેહૂદી પરિસ્થિતિ પરત્વે સમાધાન કેળવતા બેસી રહ્યા.

બે ફાયર બ્રિગેડના માણસોનો ટેકો લઈને આ કોણ દાખલ થયું? એક ટચુકડાં દાદીમા, એમનાં કપડાં બધાં ફાટી ગયાં હતાં. મ્યુનિકમાં જેઓ બીજા વર્ગમાં બેઠાં હતાં તે જ. 'આ પહેલો વર્ગ છે?' એઓ પૂછતાં રહ્યાં અને જ્યારે અમે કહ્યું, 'હા, પહેલો વર્ગ જ છે' ત્યારે તેઓ નિરાંતનો દમ ખેંચીને ગાદી પર આરામથી બેસી પડ્યાં. કેમ જાણે હવે જ એઓ સલામત હતાં. એઓ બોલ્યાં, 'પ્રભુ, તારો જય થાઓ.'

હોફ આવ્યું ત્યારે તો પાંચ વાગી ગયા હતા અને અજવાળું પણ થઈ ગયું હતું. ત્યાં અમે નાસ્તો કર્યો. હું ત્યાંથી એક એક્સપ્રેસમાં બેસીને મારા બધા સામાન સાથે ડ્રેસ્ડન પહોંચ્યો.

તો, જે રેલવે અકસ્માતમાં સંડોવાયો હતો તેની આ વાત. એક વાર તો જિન્દગીમાં આવું બનતું જ હશે. ગણિતશાસ્ત્રીઓને જે કહેવું હોય તે કહે, મને તો લાગે છે કે હવે જો બીજો અકસ્માત થાય તો મને એમાંથી ઊગરી જવાની પૂરેપૂરી તક છે.

સંકેતવિજ્ઞાન

સુરેશ જોષી

વચમાં આપણે ત્યાં સંરચનાવાદ ('બંધારણવાદ' – ભાયાણી) નું એક મોજું આવી ગયું. હવે એ ઓસરી ગયું હોય એવું લાગે છે. હવે સંકેતવિજ્ઞાન વિશે અહીંતહીં સંભળાવા લાગ્યું છે. આ નવી વિચારણાઓ વિશેની પ્રમાણભૂત પુસ્તિકાઓ તદ્વિદો પાસે વિદ્યાપીઠે અથવા કોઈ સાહિત્યિક સંસ્થાએ તૈયાર કરાવવી જોઈએ. આપણા અભ્યાસક્રમો તો સહીસલામત રીતે આ નવી વિચારણાથી દૂર રહે છે.

'ધ ટાઇમ્સ હાયર એડ્યુકેશન સપ્લીમેન્ટ' ના ૧૯૭૬ના ૨૪મી સપ્ટેમ્બરના અંકમાં પ્રખ્યાત સાહિત્યવિવેચક અને ભાષાવિજ્ઞાની જોહનાથન કલરે ૧૯૭૪માં મિલાનમાં મળેલી સૌ પ્રથમ સંકેતવિજ્ઞાન અંગેની પરિષદ્‌નો અહેવાલ આપ્યો છે અને સંકેતવિજ્ઞાનના કાર્યક્ષેત્ર વિશે, એની ઉપકારકતા વિશે, કેટલાક પાયાના પ્રશ્નો ઉઠાવ્યા છે તે અહીં સંભારવાનું આપણે માટે પણ ઉપકારક થઈ પડશે.

'સંકેતવિજ્ઞાન' સંજ્ઞા સૂચવે છે તેમ એ સંકેતોનો અભ્યાસ કરતી જ્ઞાનની શાખા છે. અંગ્રેજીમાં 'semiology' તથા 'semiotics' એ બન્ને સંજ્ઞાઓ વપરાતી જોવામાં આવે છે. આ વિષયની આટલી જ ઓળખ સાવ અપૂરતી લાગે તે સ્વાભાવિક છે. જે કોઇને કશો અર્થ છે તે સંકેત એમ જો કહીએ

તો અતિવ્યાપ્તિનો દોષ વહોરી લઈએ. એમાં માનવજ્ઞાનના મોટા ભાગના પ્રદેશને સમાવિષ્ટ કરવો પડે. માનવરચિત સર્વ પદાર્થો (પછી તે પુસ્તકો હોય, ચિત્રો હોય, ગીતો હોય કે સ્થાપત્યો હોય કે રોજ-બ-રોજના ઉપયોગના પદાર્થો હોય)નો આપણે મન કશોક અર્થ હોય છે. એ જ રીતે સમાજ-વિજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાન, ઇતિહાસ, નૃવંશવિજ્ઞાન જે માનવવ્યવહારનો અભ્યાસ કરે છે તેનો પણ એમાં સમાવેશ કરવાનો રહે.

માનવરચિત પદાર્થો અને કાર્યોને જો આપણે અર્થના વાહક ગણીએ તો સંકેતવિજ્ઞાનનું કાર્યક્ષેત્ર ઘણું જ વ્યાપક બની જાય. આ ઉપરાંત એમાં પ્રાકૃતિક પદાર્થોનો પણ સમાવેશ કરવાનો રહે, કારણકે એ પદાર્થો પણ સંકેત તરીકે કામ તો કરતા જ હોય છે. અમુક પ્રકારનાં વાદળો વરસાદ આવવાના સંકેતરૂપ હોય છે; અમુક પ્રકારનું જમીનનું બંધારણ ભૂસ્તરશાસ્ત્રીને માટે ખનિજ તેલના સંકેત રૂપ હોઈ શકે.

સંકેતવિજ્ઞાન જે કાંઈ સંકેતિત થાય છે તે બધાંનો જ અભ્યાસ કરતું હોય તો એમાં વિવિધ જ્ઞાનશાખાઓનો સમાવેશ થાય આ દરેક જ્ઞાનશાખાને એનાં વિશિષ્ટ વિષયો અને કાર્યપદ્ધતિઓ હોય છે. મિલાનમાં ભરાયેલી આ સંકેતવિજ્ઞાનની પ્રથમ પરિષદમાં ખાસ્સો શમ્ભુમેળો ભેગો થયો હતો. એમાં સાહિત્ય, સંગીત, ફિલ્મ, ચિત્રકલા, સ્થાપત્ય, જાહેરાતસંસ્થા, પ્રાણીઓ વચ્ચે ચાલતો સંદેશાવ્યવહાર, વૈજ્ઞાનિક પરિભાષા, ભાષાબાહ્ય વિનિમય, મનોવૈજ્ઞાનિક ઉપચાર જેવા વિષયો વિશે નિબન્ધો વંચાયા હતા!

આ તો જાણે સામ્રાજ્યવાદનો જ, જ્ઞાનના ક્ષેત્રમાં, આવિર્ભાવ થયો! એને શી રીતે ન્યાય્ય ઠરાવી શકાય?' આ બધાંને સંકેતવિજ્ઞાનના નેજા નીચે શા માટે લાવવાં જોઈએ? સંકેતવિજ્ઞાનમાં એવું તે શું છે કે જે વિષયોનો બીજી જ્ઞાનશાખાઓ યોગ્ય રીતે અભ્યાસ કરે છે જ તેનો અભ્યાસ કરવો તેને પણ એ પોતાનું કાર્યક્ષેત્ર ગણે?

સોસ્યૂરને અહીં જરા યાદ કરી લઈએ. અર્વાચીન ભાષાવિજ્ઞાનનો એ પ્રણેતા ગણાય છે. 'સામાન્ય ભાષાવિજ્ઞાનનો અભ્યાસક્રમ' નામના ૧૯૧૭માં રચાયેલા પુસ્તકમાં એણે સૌ પ્રથમ સંકેતોનો અભ્યાસ કરતી આગવી જ્ઞાનશાખા હોવી જોઈએ એવી હિમાયત કરી હતી. 'સંકેત કોને કહેવાય અને એ સંકેતો કયા નિયમોને વશ વર્તે' એની એમાં મીમાંસા થાય. એના ચોક્કસ સ્વરૂપ વિશે સોસ્યૂરે વિચારવાનું માથે લીધું નહોતું. માત્ર એણે એવી ખાતરી આપી હતી કે ભવિષ્યમાં વિદ્યાક્ષેત્રમાં એનું મહત્ત્વનું સ્થાન સુનિશ્ચિત છે. ભાષાના

વિદ્યાર્થીઓને સંકેત વિશે વિચારણા કરવી જ પડશે. "ભાષા એ એક પ્રકારની સંકેતવ્યવસ્થા છે એ હજી જોઈએ તેવું સ્પષ્ટ થયું નથી. પણ આપણે મોડોવહેલો સંકેત વિજ્ઞાનનો આશરો લેવો જ પડશે." ભાષા સિવાયના બીજા પ્રકારના સંકેતોના અભ્યાસથી ભાષાવિજ્ઞાની ભાષાની અન્ય સંકેતો સાથેની સમાનતા અને એની આગવી વિશિષ્ટતા વિશે જ્ઞાન પ્રાપ્ત કરી શકશે. "આ પરિપાટીથી ભાષાવિજ્ઞાનની સમસ્યાઓનું યોગ્ય વર્ગીકરણ થશે એટલું જ નહીં, પણ આપણા રીતરિવાજો, વિધિઓ વગેરેને, જો એમનો પણ સંકેતો તરીકે અભ્યાસ થાય તો, જોવાનો એક નવો દૃષ્ટિકોણ પ્રાપ્ત થશે. એમનો પણ સંકેતવિજ્ઞાનમાં સમાવેશ કરીને એના નિયમોને આધારે એમને સમજવાનો પ્રયત્ન કરવાનો રહેશે."

આ નવા પરિપ્રેક્ષ્યમાં, બહુ સરળ રીતે, માનવવ્યવહારના પારસ્પરિક વિનિમયના પાસા પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. માનવ જે રચે છે અને જે પદાર્થો વચ્ચે આપણે રહીએ છીએ તેનું મહત્ત્વ દર્શાવાયું છે. આપણી બધી પ્રવૃત્તિ કશાંકનું ઈંગિત તો હોય છે જ. એ બીજાઓને આપણે વિશે કશુંક કહે છે, આપણા સમાજ વિશે પણ એ કશુંક કહે છે, એના નીતિનિયમો અને એની સાથેના આપણા સમ્બન્ધ વિશે પણ એ કંઈક કહે છે.

સંકેતવિજ્ઞાનનું ગૃહીત એવું નથી કે અમુક એક વ્યવહાર કે કાર્યનો સદાકાળને માટે એક નિશ્ચિત અર્થ હોય છે. પણ આપણાં કાર્યો હમેશાં અમુક સંસ્કૃતિએ ઉપજાવેલી પ્રતીકવ્યવસ્થા સાથે સંકળાયેલાં હોય છે. આમ અર્થપ્રપંચનો એ એક મહત્ત્વનો અંશ બની રહે છે. છપ્પન ઇંચનો લાંબો કોટ, આલપાકાનો કાળો કોટ એ અમુક વ્યવસાયના સૂચક છે. પણ કોઈ મજૂર છપ્પન ઇંચનો લાંબો કોટ પહેરી નહિ શકે એવું નહિ. એ પણ કહી શકે, 'હું શેરદલાલ છું.'

ભાષાકીય તેમ જ બિનભાષાકીય વ્યવહાર પાછળ સંકુલ આશયો રહ્યા હોય છે અને એના સૂચિતાર્થો પણ અનેકવિધ હોઈ શકે. સંકેતવિજ્ઞાનનું કામ વ્યક્તિઓના વ્યવહારને સ્પષ્ટ કરવાનું નથી. વ્યક્તિનો વ્યવહાર વિલક્ષણ, રેઢિયાળ, સાહજિક કે દીર્ઘસૂત્રી હોઈ શકે. સંકેતવિજ્ઞાન તો સંસ્કૃતિએ ઉપજાવેલી સંહિતાનો અભ્યાસ કરે છે જેને કારણે માનવવ્યવહારને અમુક નિશ્ચિત અર્થ પ્રાપ્ત થાય છે. માનવવ્યવહાર અને પદાર્થોના અમુક અર્થ હોય છે ત્યારે એની પાછળ કશીક વ્યવસ્થા રહી હોય છે એવી કોઠાસૂઝ જ સંકેત-વિજ્ઞાનનો પાયો છે. એક વાક્યનો, બીજાં વાક્યો સાથેના સમ્બન્ધની અપેક્ષાએ,

અર્થ થાય છે. એ બન્ને વચ્ચેનો ભેદ ભાષાની અભિવ્યક્તિની પદ્ધતિના પર આધાર રાખે છે.

અમુક સંસ્કૃતિની પ્રતીકવ્યવસ્થામાં કશોક અર્થ ધરાવતા હોય એવા માનવ-વ્યવહાર અને પદાર્થો સાથે સંકેતવિજ્ઞાનીને સમ્બન્ધ છે. સંકેતવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ કોઈ અમુક સમાજના પોષાકનો અભ્યાસ કરે તો એ કઈ વીગતને નોંધે? આજે અમુક વયની સ્ત્રીઓ મોગલ ઢબનો પોષાક પહેરે, કોલેજમાં ભણતી છોકરીઓ ડંગેરી કે જીન પહેરે, પણ ખમીસસલવાર પહેરીને કોઈ ગૂજરાતી છોકરી પરણવા ન બેસે. યુવાનો અંગ્રેજી ઢબના કોટપાટલૂન ટાઈ પહેરીને પરણે ખરા! આ બધાંનો શો સંકેત છે, માનવવ્યવહાર તેમજ સમાજની આચારસંહિતાનું સ્વરૂપ કેવી રીતે ઘડાય છે તે સમજવામાં આ સંકેતોનો અભ્યાસ ઉપયોગી થઈ પડે. આ વસ્ત્રો કયાં કપડાંમાંથી બને છે તે ઝાઝા મહત્ત્વનું નથી. સમાજના જુદાજુદા વર્ગોને પોષાકભેદથી શી રીતે નોખા તારવી લઈ શકાય તે પણ આથી જાણવા મળે.

આ પ્રકારના અભ્યાસમાં માનવવ્યવહારમાં જે ઈંગિતરૂપે કે સૂચિતરૂપે રહ્યું હોય છે તેને સંકેતવિજ્ઞાન સ્પષ્ટરીતે આલેખી આપે છે. કેટલીક વાર આપણે અમુક વાતને અર્ધજાગૃત ચૈતન્યને સ્તરે જાણતા હોઈએ છીએ. એને જ કારણે સમાજમાં આપણે એકબીજાના વ્યવહારને સમજી શકીએ છીએ. આ જ્ઞાન વિશે એ આપણને વ્યવસ્થિત માહિતી આપવાનો પ્રયત્ન કરે છે. આપણો અમુક વ્યવહાર આપણા સમાજમાં વિવેકપૂર્ણ ગણાય, જ્યારે બીજા સમાજમાં એ અવિનય ગણાય, અમુક પ્રકારનો પોષાક સ્ત્રી પશ્ચિમના સમાજમાં પહેરે તો તે મર્યાદા જાળવે એવું લેખાય, જ્યારે આપણા સમાજમાં તો એ નિર્લજ્જતા જ લેખાય!

જ્યાં જ્ઞાન છે, માહિતી પરનું પ્રભુત્વ છે ત્યાં સમજાવી શકાય એવી કશીક પદ્ધતિ રહી જ હોય છે. માનવવ્યવહાર અને પદાર્થોમાં આરોપિત અર્થ યદૃચ્છાથી નથી આરોપવામાં આવેલા હોતા તો એની પાછળ કશીક તર્કસંગત વ્યવસ્થા હોવી જ જોઈએ અને એનો પરિચય શાસ્ત્રીય રીતે આપી શકાતો જ હોવો જોઈએ.

આ પદ્ધતિએ અનેક પ્રકારની ઘટનાઓનો અભ્યાસ થઈ શકે; અમુક અર્થ-વ્યવસ્થામાંથી જે તત્ત્વોને અર્થ પ્રાપ્ત થાય છે તેનો અભ્યાસ થઈ શકે. અહીં એક પ્રશ્ન થાય: જો સંકેતો વિવિધ પ્રકારના હોય તો એ જુદા જુદા પ્રકારના સંકેતો માટે જુદાં જુદાં સંકેતવિજ્ઞાનો ન હોવાં ઘટે?

આમ તો સંકેતોના ત્રણ પ્રકાર ઓળખાવવામાં આવે છે : આઈકોન (icon), ઈન્ડેક્સ અને સાઈન (sign), આ બધામાં સંકેતક અને સંકેતિત વચ્ચેનો સમ્બન્ધ જુદાજુદા પ્રકારનો હોય છે.

આઇકોનમાં સંકેતક અને સંકેતિત વચ્ચેના સાદૃશ્યના પર આધાર રાખવામાં આવે છે : કોઈ વ્યક્તિનું તૈલચિત્ર એ મૂળ વ્યક્તિને જ ચીંધે છે. એમાં રૂઢિ પર નહિ પણ વાસ્તવિક સાદૃશ્યના પર આધાર રાખવામાં આવે છે.

'ઈન્ડેક્સમાં'માં સંકેતક અને સંકેતિત વચ્ચેનો સમ્બન્ધ કાર્યકારણ સમ્બન્ધનો હોય છે. સંસ્કૃત ન્યાયમાં 'યત્ર યત્ર ધૂમ : તત્ર તત્ર વહ્નિ' આનું ઉદાહરણ છે. અહીં ધૂમ એ વહ્નિનો સંકેત છે. પ્રાણીનાં પગલાં એ પ્રાણી ત્યાંથી થઈને પસાર થયું હોય તેના સંકેતરૂપ બની રહે છે.

'સાઈન' અથવા સંકેતમાં સંકેતક અને સંકેતિત વચ્ચેનો સમ્બન્ધ યદૃચ્છામૂલક અને રૂઢિગત હોય છે. કોઈને મળીએ ત્યારે વિનયપૂર્વક હાથ જોડીએ એ એક રૂઢિ છે. એ આદરનો સંકેત બની રહે છે. પશ્ચિમમાં મુખ્ય જમણ પૂરું થયા પછી પનીર ખાવાની રૂઢિ છે.

આ જાણનું સંકેતવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ શું મહત્ત્વ છે? આ ત્રણ વિભાગો પાડવાથી કોઈ ખાસ અર્થ સરે છે? મુખ્ય હેતુ તો સંકેતને કેન્દ્રસ્થાને સ્થાપવાનો છે કારણ કે એમાં સંકેતક અને સંકેતિત વચ્ચે કશો કાર્યકારણ-સમ્બન્ધ નથી. એ કોઈ વધારે વ્યાપક સ્વરૂપની સંકેતવ્યવસ્થાના અર્થરૂપ છે. સાદૃશ્યમૂલક સમ્બન્ધની ચર્ચા ફિલસૂફીનો વિષય છે. ઘોડાનું રેખાચિત્ર ઘોડાને કેવી રીતે રજૂ કરે છે, એ બન્નેમાં સત્ય શું – એ બધું ફિલસૂફી વિચારે. ભાષાવિજ્ઞાનના પાયાપર રચાયેલા સંકેતવિજ્ઞાનનો એ વિષય નથી. આમ આઈકોન સંકેતવિજ્ઞાનના ક્ષેત્રમાં સમાવિષ્ટ નથી.

સંકેતવિજ્ઞાનની જો 'ઈન્ડેક્સ'નો અભ્યાસ કરે તો સમસ્ત માનવજ્ઞાનને પોતાનો અભ્યાસવિષય બનાવવાનું જોખમ ખેડવા જેવું કરી બેસે, કારણ કે જે જે વિજ્ઞાન કાર્યકારણ સમ્બન્ધની પુનર્વ્યવસ્થા કરે તે બધાંને સંકેતવિજ્ઞાનની ગૌણ શાખારૂપે જોઈ શકાય. વ્યાધિનિદાનના શાસ્ત્રમાં રોગનાં લક્ષણો અમુક વ્યાધિને સૂચવે છે. એ બે વચ્ચે કાર્યકારણ સમ્બન્ધ છે. પણ આનો અર્થ એ નથી કે સંકેતોના અભ્યાસમાંથી 'ઈન્ડેક્સ'ને સાવ બાકાત જ રાખવામાં આવે, કારણ કે દરેક 'ઈન્ડેક્સ'ને રૂઢિગત સંકેતરૂપે પણ પ્રયોજી શકાય. અમુક એક સંસ્કૃતિમાં એક વાર સંકેતક અને સંકેતિત વચ્ચેના કાર્યકારણ સમ્બન્ધને

સ્વીકારવામાં આવે પછી એ સંકેતક એ સંકેતને સંકેતિત કરતો જ થઈ જાય, પછી ભલે ને બન્ને વચ્ચેના કાર્યકારણના સમ્બન્ધની ભૂમિકા નહિ રહી હોય, એ સમ્બન્ધ કેવળ રૂઢિગત જ રહ્યો હોય. રંગમંચ પર અગ્નિને સૂચવવા માટે ધૂમાડાનો ઉપયોગ થઈ શકે, અલબત્ત એ ધૂમાડાને અગ્નિ સાથે કાર્યકારણનો સમ્બન્ધ હોતો નથી.

રૂઢિગત આ પ્રકારના ઇન્ડેક્સમાં સંકેતવિજ્ઞાનીને રસ હોય છે; કારણ કે એ દ્વારા સંસ્કૃતિની social mythology આકાર લેતી હોય છે. આપણે જેને 'status symbol' કહીને ઓળખાવીએ છીએ તે એનું ઉત્તમ ઉદાહરણ છે. એ કાંઈ સામાજિક મોભ્ભા સાથે કાર્યકારણનો સમ્બન્ધ ધરાવે છે એવું નથી; એ તો રૂઢિગત સંકેત જ બની ચૂક્યો હોય છે. સમાજમાં પ્રવર્તતી રૂઢિ એને પ્રતીકનો દરજ્જો આપે છે અને એ દ્વારા 'ઇન્ડેક્સ'થી સૂચવાય તેથી વધુ અર્થ દ્વારા સૂચવાય છે. આપણા સમાજમાં ટેલિવિઝન, મોટરકાર, એરકણ્ડિશનર વગેરે 'સ્ટેટસ સિમ્બોલ' બની ગયા છે. પશ્ચિમમાં રોલ્સ–રોયૂસ મોટરગાડી હોવી એ એક ઊંચા મોભ્ભાનો સંકેત બની રહે છે. એને અમુક અર્થમાં 'ઇન્ડેક્સ' જરૂર કહી શકાય, કારણ કે જેની પાસે અઢળક ધન હોય તે જ એ મોટર ખરીદી શકે.

આમ સંકેતવિજ્ઞાનના સામ્રાજ્યવાદને ક્યાં સુધી ફેલાવા દઈ શકાય? ઘણા વિષયોની સંકેતવિજ્ઞાનની પદ્ધતિએ ચર્ચા થઈ શકે, પણ એ બધા કેવળ સંકેત-વિજ્ઞાનના જ વિષય ન પણ હોય. સંકેતવિજ્ઞાનનું કાર્યક્ષેત્ર નક્કી કરવા માટે એ જે પ્રકારનાં ઉદાહરણો સાથે કામ પાડતું હોય છે તેની યાદી કરવી જોઈએ.

સંકેતવિજ્ઞાનના પાયામાં અપરોક્ષ વિનિમયને માટે વપરાતા રૂઢિગત સંકેતોની વ્યવસ્થા રહી હોય છે. તાર કરવા માટે વપરાતી મોર્સની સંકેતવ્યવસ્થા, બ્રેઈલલિપિ, સૈન્યમાં સંદેશા મોકલવા માટે વપરાતા સંકેતો આનાં ઉદાહરણો છે. આ ઉપરાંત વિશિષ્ટ પ્રકારની માહિતી પૂરી પાડવા માટે ખાસ પ્રકારના સંકેતોનો ઉપયોગ થાય છે. આ માહિતી એક જ પ્રકારના સંકેતો દ્વારા વિભિન્ન ભાષાભાષીઓને આપવામાં આવે છે. આવાં ઉદાહરણો લેખે રાસાયણિક સૂત્રો, ટ્રાફિક સિગ્નલ, રસ્તા પરના માર્ગદર્શક ચિહ્નો, ગાણીતિક સંકેતો વગેરેને ગણાવી શકાય.

આ બધી પદ્ધતિઓમાં રૂઢિગત સંકેતો જ ખપમાં આવે છે. સાંકેતિક વ્યવસ્થાનાં એ બધાં શુદ્ધ ઉદાહરણો છે; પણ એ આટલાં સાદાંસીધાં ઉદાહરણો

છે તેથી જ જે સિદ્ધાન્તને આધારે એ રચાયા હોય છે તેને વર્ણવવાનું સમન્યતઃ સરળ થઈ પડે છે. આથી એમાં ઝાઝો રસ પડતો નથી.

આ સ્પષ્ટ પ્રકારના સંકેતો ઉપરાંત એવી બીજી સંકેત વ્યવસ્થા પણ છે જેમાં વિનિમયનો હેતુ હોય જ છે, પણ એની સંહિતા સ્થાપવી એટલી સહેલી હોતી એ નથી. ખૂબખૂબ પ્રમાણમાં સન્દિગ્ધ હોય છે. સાહિત્યમાં આ પ્રકારની સંકેત વ્યવસ્થા હોય છે. સાહિત્યિક કૃતિઓ વાંચીને સમજવા માટે કેવળ ભાષાજ્ઞાનથી વિશેષની અપેક્ષા રહે છે, પણ વાચકોએ વિશેષમાં શું જાણવું જોઈએ તે નક્કી કરવું ખૂબ મુશ્કેલીભર્યું બની રહે છે. સંહિતામાં જેને સરળતાથી મૂકી આપી દઈ શકાય એવા પ્રકારના જ્ઞાનની અહીં આપણે વાત કરતા નથી તે તો સ્પષ્ટ જ છે. પણ આ પ્રકારની સંકેતવ્યવસ્થામાં રહેલી સંકુલતાને કારણે જ સાહિત્ય તેમ જ અન્ય પ્રકારની રસકીય ભૂમિકા પર આધાર રાખતી અભિવ્યક્તિનો અભ્યાસ વધુ રસપ્રદ બની રહે છે.

પહેલા પ્રકારમાં અસન્દિગ્ધ એવું વિચારોનું 'નોટેશન' મળી રહે છે. આ વિચારનાં લક્ષણો પર આધાર રાખતી અભિવ્યક્તિ આપણને જે ખયાલો તથા સંકુલતા તરફ લઈ જાય છે તેની આવી વ્યાખ્યા બાંધવામાં આવી નથી હોતી. સાહિત્યકૃતિઓ સંકેતવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ આકર્ષક બની રહે છે તેનું કારણ સંકેતવ્યવસ્થાનો એમાં જે રીતે વિનિયોગ થતો હોય છે તે છે.

આ પછી આપણે જે મુખ્યત્વે અભિવ્યક્તિપ્રધાન કે વિનિમયપ્રેરિત હોતા નથી, પણ જેને કારણે અમુક ભેદની પ્રતીતિ થાય છે અને જેનો અર્થ અમુક એક સંસ્કૃતિવાળા સમાજના સભ્યોને મન મહત્ત્વનો હોય છે એવા સામાજિક વ્યવહારની વાત કરીએ. અમુક સંસ્કૃતિવાળા સમાજમાં પ્રવર્તતી શિષ્ટાચારની પ્રથા, ભોજનપરત્વેની ઔપચારિક રીતરસમ, પોષાક પરત્વેનું વલણ, વેપારવણજની વસ્તુઓ પ્રત્યેનો અભિગમ – ટૂંકમાં જે કોઈ પદાર્થ કે કાર્યને માટે સમાજ અમુક સંજ્ઞા વાપરે છે તે બધાંનો એમાં સમાવેશ થાય.

સંકેતવિજ્ઞાની જ્યારે સામાજિક વ્યવહારનો અભ્યાસ કરતો હોય છે ત્યારે એની પાછળ જે વર્ગીકરણની પદ્ધતિ અસ્ફુટરૂપે પ્રવર્તતી હોય છે તેને એ સ્ફુટ કરી આપે છે.

છેલ્લે 'ઇન્ડેક્સ'ની વાત વિચારવાની રહે છે. એમાં જુદાંજુદાં સમાજવિજ્ઞાન તથા પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાને ઘટનાઓ વચ્ચેના કાર્યકારણના સમ્બન્ધો શોધી આપ્યા હોય કે સ્થાપી આપ્યા હોય તેની ચર્ચા થાય છે.

૨૬ એતદ્ મે ૭૮

આ બધી જ જ્ઞાનની શાખાઓ સંકેતવિજ્ઞાનના જ ગૌણ વિભાગો છે એમ કહેવાથી કશો અર્થ સરતો નથી. એ બધી જ્ઞાનની પ્રવૃત્તિઓ પોતપોતાની આગવી રીતે સામાજિક અને પ્રાકૃતિક વિધિના ભેદને તાગતી જ રહેશે અને કાર્યકારણના સમ્બન્ધો શોધી આપીને સ્થાપતી રહેશે. સંકેતવિજ્ઞાનના અંશરૂપ એ ન હોય એમ બને, પણ એનો અર્થ એ નથી કે સંકેતવિજ્ઞાનીએ એ તરફ ધ્યાન જ આપવું નહિ.

આ બધી કાર્યકારણ સમ્બન્ધ શોધી આપતી જ્ઞાનની શાખાઓમાં સંકેત-વિજ્ઞાની રસ તો ધરાવશે જ; સૌ પ્રથમ તો એટલા માટે કે એણે 'ઇન્ડેક્સ' જે રીતે સંકેત બન્યે જાય છે તેની પ્રક્રિયા સમજાવવાની જ રહે છે. આ ઉપરાંત આ જ્ઞાનની શાખાઓનો એણે સંકેતવ્યવસ્થાની દૃષ્ટિએ પણ અભ્યાસ કરવાનો રહે છે અને આ સૌથી કપરું કામ છે. જ્યોતિષ જેવા, શાસ્ત્રની પદવી જેને આપવામાં આવતી નથી તેવા, વિષય માટે તો આવો અભ્યાસ સ્પષ્ટ જ છે. ગ્રહોની ગતિ અને માનવીના જીવનની ઘટના વચ્ચે કાર્યકારણનો સમ્બન્ધ બાંધી આપવા પ્રત્યે આપણને અવિશ્વાસ છે. આથી એ એક રૂઢિનું જ રૂપ ધારણ કરે છે. એને માટેના નિયમો આપણે ઘડી શકીએ એમ છીએ જેથી જ્યોતિષને લગતી ઘટનાઓના સમ્બન્ધને આપણે સમજાવી દઈ શકીએ. સંકેતવિજ્ઞાની આ રૂઢિઓનો અહેવાલ આપી શકે. એમાં જ્યોતિષની કાર્યપદ્ધતિનું સંકેતવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ પૃથક્કરણ કર્યું હોય. એ અર્થપૂર્ણ હોય કે અર્થહીન તેની સાથે એને નિસ્બત નથી. એ તો એને એક નિરૂપણપદ્ધતિને રૂપે જ જુએ, એમાં અર્થઘટન માટે અમુક નિયમો અને રૂઢિઓ પ્રવર્તતાં હોય. એનો જ એ અહેવાલ આપી છૂટે. પણ જો જ્યોતિષનાં સાચાપણા કે ખોટાપણા સાથે સંકેતવિજ્ઞાનના પૃથક્કરણને નિસ્બત નહિ હોય તો પછી બીજાં સક્રિય અને શ્રદ્ધેય વિજ્ઞાનોનું સંકેતવિજ્ઞાનની પદ્ધતિએ પૃથક્કરણ શા માટે નહિ થઈ શકે? એ વિજ્ઞાનોમાં વિશિષ્ટ પ્રકારના પદાર્થો અને કાર્યોને અર્થ અર્પવા માટેની જે રૂઢિ હોય તેનું પૃથક્કરણ જરૂરી થઈ શકે.

આરોગ્ય વિજ્ઞાન, ખનિજવિદ્યા, મનોવિજ્ઞાન, અર્થશાસ્ત્ર તથા જ્યોતિષ જેવી જ્ઞાનની શાખાઓમાંના સંકેતવિજ્ઞાનની પદ્ધતિએ અભ્યાસ થઈ શકે. પણ વાસ્તવમાં આ કક્ષાએ કોઈ પણ જ્ઞાનની શાખા કે વિચારપદ્ધતિનો સંકેતવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ અભ્યાસ થઈ શકે, કારણ કે એ પોતે જ એક ખાસ પ્રકારની ભાષા છે અને એને પોતાના આગવા નિયમો છે. એ જગતના એક અંશને અભિવ્યક્ત કરે છે.

આ બધાંમાંથી શો નિષ્કર્ષ તારવીશું? સંકેતવિજ્ઞાન આજને તબક્કે જે રીતે પ્રવૃત્ત થઈ રહ્યું છે તે જોતાં બે મુદ્દાઓ પર ભાર મૂકવો ઘટે: સંકેતવિજ્ઞાન એની મહત્ત્વાકાંક્ષાને નિયન્ત્રિત કરે અને બીજી જ્ઞાનની શાખાઓને પોતાના ગૌણ વિભાગ ગણવાનો દાવો નહિ કરે તો ય એ એક પ્રકારની meta-discipline બનવાનો તો સ્પષ્ટ પ્રયત્ન કરશે જ. એ બીજી જ્ઞાનની શાખાઓ કેવી રીતે પોતાના સંકેતને ઓળખાવે છે અને એનું અર્થઘટન કરે છે તેની તપાસ કરવાનું તો માથે લેશે જ.

ઇતિહાસ અને વિજ્ઞાનમાંથી ઊભા થતા દાર્શનિક પ્રશ્નોના ક્ષેત્રમાં આજે જે કામ થઈ રહ્યું છે તે પોતાનું ધ્યાન અમુક તબક્કામાં તે તે જ્ઞાનની શાખામાં જે કામ ચાલી રહ્યું છે તેને નિયન્ત્રિત કરતા તત્ત્વ પર કેન્દ્રિત કરે છે. સંકેતવિજ્ઞાન એ વાત પર ભાર મૂકે છે કે જુદી જુદી જ્ઞાનની શાખાઓ કેવળ પ્રાયોગિક પદ્ધતિઓ નથી; એમાં અર્થઘટનની પ્રક્રિયા પણ ચાલ્યા કરતી હોય છે.

સંકેતવિજ્ઞાન અભિવ્યક્તિના ઘટકોનો અભ્યાસ કરે છે એ કારણે એની પોતાની વિભાગીકરણની પદ્ધતિ પર ખાસ ધ્યાન આપવું કદાચ વિઘાતક નીવડે. કારણ કે એ બધુ સમસ્યાપૂર્ણ હોય છે. વિભાગો જુદા પાડીએ ને તરત વ્યાવર્તક રેખાઓ ભૂંસાવા લાગે. આગળ જોયું તેમ 'ઈન્ડેક્સ' કાર્યકારણનો સમ્બન્ધ લુપ્ત થતાં રૂઢિગત સંકેત બની જાય અને સંકેત 'ઈન્ડેક્સ' બની જાય. કશાંકને આપણે અમુક પ્રકારના સંકેત તરીકે ઓળખાવીએ કે તરત જ એ, ઓળખાવવાની પ્રક્રિયાને કારણે, વળી બીજા પ્રકારનો સંકેત પણ બની જાય. એક વિભાગમાંથી બીજા વિભાગમાં જવાનાં આવાં ઉદાહરણો તો જાણે સર્વસામાન્ય બની રહે, પછી એને એક અપવાદરૂપ ઘટના માત્ર લેખી શકાય નહિ.

પોતાના ઘટકોની વ્યાખ્યા બાંધવાનું કામ સંકેતવિજ્ઞાનને માટે તે એક અવિરત ચાલ્યા કરે એવી પ્રક્રિયા છે, કારણ કે વાસ્તવમાં એ મનુષ્યની એક સૌથી છટકિયાળ એવી પ્રવૃત્તિ – અર્થનું આરોપણ કરવાની પ્રવૃત્તિ – ના પાયાને તથા એમાં રહેલી સૂક્ષ્મતાને એ વ્યાખ્યાબદ્ધ કરવા મથે છે.

'રાઈનોસરોસ'-એક સમર્થ રૂપક

શિરીષ પંચાલ

એબ્સર્ડ નામે ઓળખાતી નાટ્યપરમ્પરાના મુખ્ય પ્રણેતાઓમાં સેમ્યુઅલ બેકેટ, આર્થર આદામોવ, ઝયાં જેનેની સાથે યુજિન યોનેસ્કોની ગણના પણ થાય છે. આજે તો આ પરમ્પરાનાં વળતાં પાણી થયાં છે. છતાં આ સર્જકોએ જે સિદ્ધિ મેળવી છે તેનું મહત્ત્વ માત્ર ઐતિહાસિક નથી. યુજિન યોનેસ્કો જેવાની બાબતમાં તો એક નવાઈ પમાડે એવો વિરોધાભાસ જોવા મળે છે. પહેલેથી જ નાટક, થિયેટર પ્રત્યે સખત અણગમો ધરાવનાર, નાટ્યલેખનમાં એક પછી એક સિદ્ધિનાં સોપાન વટાવી ગયા પછી પણ નાટકો જોવાનો શોખ નથી એમ કબૂલનાર યોનેસ્કો આકસ્મિક રીતે જ નાટ્યલેખન તરફ વળ્યા હતા એ હકીકત તો ખૂબ જ જાણીતી છે. વળી યોનેસ્કોનું પ્રિય માધ્યમ નાટક નથી પણ કટાક્ષસભર, કયારેક ક્રૂરતાની સીમા સુધી પહોંચી જાય, નિબન્ધ છે. સાહિત્યના ઇતિહાસમાં અવારનવાર બને છે તેમ યોનેસ્કો પુરોગામી રચનાઓનો વિરોધ કરે છે. અને તે પણ એટલે સુધી કે ગ્રીક ટ્રેજેડીથી માંડીને બેકેટના આગમન સુધીનાં નાટકોને માત્ર જાસૂસી કૃતિઓ તરીકે ઓળખાવે છે; તેને મન સ્ટ્રીન્ડબર્ગ કે પિરાન્દેલો જેવા નાટ્યકારોનું મૂલ્ય પણ ઝાઝું નથી. પરંતુ યોનેસ્કોના આ અભિપ્રાય સાથે સંમત થવાને કોઈ કારણ નથી. ગમે તેવો પ્રતિભાશાળી સર્જક પણ શૂન્યાવકાશમાં રચના કરતો નથી. યોનેસ્કોએ, બેકેટે જે સિદ્ધિ મેળવી તે માટેની પૂર્વભૂમિકા એલિયટ, પાઉંડ, જોયસે રચી

આપી હતી. એટલું જ નહીં, એબ્સર્ડ રચનાઓમાં જોવા મળતા શૂન્ય, એકાન્ત, સંક્રમણનો અભાવ– આ બધાનાં મૂળ ચેખોવની રચનાઓમાં સ્પષ્ટપણે જોઈ શકાય છે. યેનેસ્કો પોતે ભલે પરમ્પરાને ફગાવી દેવાનો દાવો કરે પરંતુ તે બીજી રીતે પરમ્પરાનો સ્વીકાર તો કરે જ છે.

સંખ્યાની દૃષ્ટિએ યેનેસ્કોએ ઘણાં નાટકો લખ્યાં છે, આ બધામાં 'રાઈનો-સરૅસ' નાટક ગણનાપાત્ર સ્થાન ધરાવે છે. બ્રેખ્ટનાં નાટકો પછી પહેલા political drama તરીકે આ નાટકની ગણના થાય છે નાટકનું વસ્તુ સંક્ષેપમાં આ રીતે રજૂ કરી શકાય. બરાંઝે નામનો યુવાન કાનૂની પુસ્તકોની પ્રકાશન સંસ્થામાં નોકરી કરે છે, તે પોતાની સાથે કામ કરતી ડેઈઝીના પ્રેમમાં છે, પણ ડેઈઝી આગળ પ્રણયનિવેદન કરવાની તેનામાં હિંમત નથી. બરાંઝેનો નિકટનો મિત્ર ઝયાં છે, આ બંને મિત્રોના સ્વભાવ એકબીજાથી તદ્દન જુદા છે. ઝયાં સુઘડ, વ્યવસ્થિત છે; બરાંઝે અસ્તવ્યસ્ત પોષાક પહેરે, દાઢી કરે નહીં, દારૂ પીએ, મક્કમતાનો તેનામાં ખૂબ અભાવ. એક રવિવારે આ બંને મિત્રો હોટલમાં કોફી પીતા બેઠા છે. ત્યાં એકાએક ક્યાંકથી ગેંડાનું આગમન થાય છે, એક સ્ત્રીના બિલાડાને તે કચડી નાખે છે. પછી એના વિશે અસંબદ્ધ ચર્ચા હોટલમાં બેઠેલા ઝયાં અને બરાંઝે વચ્ચે, તર્કશાસ્ત્રી અને તેના મિત્ર વચ્ચે ચાલે છે. શહેરમાં ધીમે ધીમે બધા લોકો રાઇનોસરાઈટીસ નામના વિચિત્ર રોગનો ભોગ બનીને ગેંડા બનવા માંડે છે. બરાંઝેનો મિત્ર ઝયાં, તેના સહકાર્યકરો ગેંડા બની જાય છે. છેવટે બરાંઝે અને ડેઈઝી જ બાકી રહી જાય છે– આવા વાતાવરણમાં બંને એકબીજા પ્રત્યેના પ્રેમની કબૂલાત કરે છે, સાથે રહેવાની પ્રતિજ્ઞા કરે છે, પણ અણીના સમે ડેઈઝી બરાંઝેનો સાથ છોડી દઈને ગેંડો બનવાનું પસંદ કરે છે. છેવટે બરાંઝે એકલો રહી જાય છે, તેને પોતાને પશ્ચાત્તાપ થાય છે, પોતે ગેંડો બની નથી શકચો તેનો અફસોસ કરે છે પણ છેવટે તે ગેંડાઓના આક્રમણની સામે એકલા રહીને જ ઝઝૂમવાનો નિર્ધાર કરે છે. તેના આ નિર્ધાર સાથે નાટકનો અંત આવે છે

Denis de Rougemont નામના લેખકે ટાંકેલા અનુભવ પરથી આ નાટક લખવાનો વિચાર યેનેસ્કોને આવ્યો હતો. ૧૯૩૮માં ન્યૂરેનબર્ગ ખાતે નાઝીઓની એક ટુકડી પસાર થવાની હતી. આજુબાજુ બધા લોકો હિટલરની રાહ જોતા ઊભા હતા. જેમ જેમ હિટલર પાસે આવતો ગયો તેમ તેમ ટોળામાં ...પ્રકારનો ઉન્માદ વ્યાપતો ગયો, જાણે બધા લોકો હિસ્ટિરિયાનો ભોગ ...હોય એવું લાગ્યું–હિટલરને જોતાંવેંત લોકોએ પોતાનાં વ્યક્તિત્વ

ગુમાવી દીધાં. આ લેખક પણ હિટલરની નિકટતાથી ઉન્માદને વશ થયા, અને ટોળા સાથે આત્મીય બનવાની અણી પર હતા-પણ તે જ વખતે તેમના અંતરમાંથી કશાક સત્ત્વનો ઉદય થયો અને પોતાની જાતને નિઃશેષ થઈ જતી રોકી. યોનેસ્કો પોતે સ્વીકારે છે કે 'રાઈનોસરોસ' નાઝીવિરોધી નાટક હતું. ૧૯૩૮માં તે જ્યારે પી.એચ.ડી. માટે પારીસ જાય છે ત્યારે જ યુરોપના નાનાં નાનાં રાજ્યો પર ગેંડાઓના ધાડાં ઉભરાતા તેણે જોયા હતા. એટલે આ નાટક political છે એમાં તો કોઈ શંકા જ નથી. જર્મનીમાં જ્યારે આ નાટક પહેલી વખત ભજવાયું ત્યારે પ્રેક્ષકોએ તરત જ એ નાટકનો સમ્બન્ધ હિટલર, નાઝીવાદ, યુરોપ પર નાઝીઓનું આક્રમણ—એ બધાંની સાથે સ્થાપી દીધો હતો, લંડનના 'ટાઈમ્સે' આના વિશે લખેલું કે યોનેસ્કો હવે ખૂબ જ સારી રીતે સમજી શકાય એમ છે. પણ શું પરિસ્થિતિ આવી છે ખરી? આ નાટકનું મૂલ્ય તેની પ્રાસંગિકતાને કારણે જ છે? કે પછી આમાં બીજી સંકુલ સમસ્યાઓ પણ સંકળાયેલી છે?

આની સાથે તરત જ આપણને આલ્બેર કામૂની નવલકથા 'ધ પ્લેગ' યાદ આવી જાય. કામૂની નવલકથા પણ જર્મનોએ નાનામોટા દેશ ઉપર કરેલા આક્રમણ પરથી લખાઈ છે. પરંતુ કામૂ અને યોનેસ્કો બંને બધી જ રીતે ખૂબ જ જુદા પડે છે. ૧૯૪૫માં લખાયેલી 'ધ પ્લેગ'માં તો ઉત્તર આફ્રિકાના એક ગામડામાં ફાટી નીકળેલા પ્લેગના રોગને આપણે સમજાવી શકીએ છીએ. એ રોગની સામે, એ રોગનો લાભ લેવા માગતા કેટલાક સ્વાર્થી હિતો સામે કેટલાક ઝઝૂમે છે, છેવટે દુરિત રહસ્યમય રીતે વિદાય પામે છે અને દુરિત પર પ્રાપ્ત થયેલા વિજયને બધા ઉજવે છે. યોનેસ્કોની કૃતિમાં આવો કોઈ સુખદ અન્ત આવતો નથી. એટલું જ નહીં, ચારે બાજુ ફાટી નીકળેલા દુરિતનો પ્રતિકાર કરવામાં બરાંઝેની સાથે કોઈ કરતાં કોઈ જોડાતું નથી. આ બંને કૃતિઓ વચ્ચે પંદરેક વર્ષનો ગાળો છે. શું આપણે એમ માનવું રહ્યું કે પંદર વર્ષમાં જે ઘટનાઓ બની તે આવી કોઈ આશા જન્માવી આપે તેવી ન હતી, માનવ, માનવતા, માનવમૂલ્યો, સૈકાઓથી ચાલી આવેલી આપણી સંસ્કૃતિ—આ બધાંનો જાણે હવે કોઈ અર્થ જ રહ્યો નથી, ચારે બાજુએ ગેંડાઓના ધસારા, સર્વત્ર મેળવી લીધેલા અંકુશની સામે લાચાર બરાંઝેનો અવાજ, 'જાઓ, હું બધાંને જોઈ લઈશ. બધાંની સામે હું લડીશ'ની ઘોષણામાં રહેલી અસંગતિ જ આપણી આગળ લેખક પ્રગટ કરવા માગતા હોય એમ લાગે છે.

'રાઈનોસરોસ' નું આરમ્ભનું દૃશ્ય તપાસો. નગરનો ચોક, એક માળનું મકાન,

આ બધાંમાંથી શો નિષ્કર્ષ તારવીશું? સંકેતવિજ્ઞાન આજને તબક્કે જે રીતે પ્રવૃત્ત થઈ રહ્યું છે તે જોતાં બે મુદ્દાઓ પર ભાર મૂકવો ઘટે: સંકેતવિજ્ઞાન એની મહત્ત્વાકાંક્ષાને નિયન્ત્રિત કરે અને બીજી જ્ઞાનની શાખાઓને પોતાના ગૌણ વિભાગ ગણવાનો દાવો નહિ કરે તો ય એ એક પ્રકારની meta-discipline બનવાનો તો સ્પષ્ટ પ્રયત્ન કરશે જ. એ બીજી જ્ઞાનની શાખાઓ કેવી રીતે પોતાના સંકેતોને ઓળખાવે છે અને એનું અર્થઘટન કરે છે તેની તપાસ કરવાનું તો માથે લેશે જ.

ઇતિહાસ અને વિજ્ઞાનમાંથી ઊભા થતા દાર્શનિક પ્રશ્નોના ક્ષેત્રમાં આજે જે કામ થઈ રહ્યું છે તે પોતાનું ધ્યાન અમુક તબક્કામાં તે તે જ્ઞાનની શાખામાં જે કામ ચાલી રહ્યું છે તેને નિયન્ત્રિત કરતા તત્ત્વ પર કેન્દ્રિત કરે છે. સંકેતવિજ્ઞાન એ વાત પર ભાર મૂકે છે કે જુદી જુદી જ્ઞાનની શાખાઓ કેવળ પ્રાયોગિક પદ્ધતિઓ નથી; એમાં અર્થઘટનની પ્રક્રિયા પણ ચાલ્યા કરતી હોય છે.

સંકેતવિજ્ઞાન અભિવ્યક્તિના ઘટકોનો અભ્યાસ કરે છે એ કારણે એની પોતાની વિભાગીકરણની પદ્ધતિ પર ખાસ ધ્યાન આપવું કદાચ વિઘાતક નીવડે. કારણ કે એ બધું સમસ્યાપૂર્ણ હોય છે. વિભાગો જુદા પાડીએ ને તરત વ્યાવર્તક રેખાઓ ભૂંસાવા લાગે. આગળ જોયું તેમ 'ઇન્ડેક્સ' કાર્યકારણનો સમ્બન્ધ લુપ્ત થતાં રૂઢિગત સંકેત બની જાય અને સંકેત 'ઇન્ડેક્સ' બની જાય. કશાંકને આપણે અમુક પ્રકારના સંકેત તરીકે ઓળખાવીએ કે તરત જ એ, ઓળખાવવાની પ્રક્રિયાને કારણે, વળી બીજા પ્રકારનો સંકેત પણ બની જાય. એક વિભાગમાંથી બીજા વિભાગમાં જવાનાં આવાં ઉદાહરણો તો જાણે સર્વસામાન્ય બની રહે, પછી એને એક અપવાદરૂપ ઘટના માત્ર લેખી શકાય નહિ.

પોતાના ઘટકોની વ્યાખ્યા બાંધવાનું કામ સંકેતવિજ્ઞાનને માટે તો એક અવિરત ચાલ્યા કરે એવી પ્રક્રિયા છે, કારણ કે વાસ્તવમાં એ મનુષ્યની એક સૌથી છટકિયાળ એવી પ્રવૃત્તિ – અર્થનું આરોપણ કરવાની પ્રવૃત્તિ – ના પાયાને તથા એમાં રહેલી સૂક્ષ્મતાને એ વ્યાખ્યાબદ્ધ કરવા મથે છે.

'રાઈનોસરોસ'-એક સમર્થ રૂપક

શિરીષ પંચાલ

ઍબ્સર્ડ નામે ઓળખાતી નાટ્યપરમ્પરાના મુખ્ય પ્રણેતાઓમાં સેમ્યુઅલ બેકેટ, આર્થર આદામોવ, ઝયાં જેનેની સાથે યુજિન યોનેસ્કોની ગણના પણ થાય છે. આજે તો આ પરમ્પરાનાં વળતાં પાણી થયાં છે. છતાં આ સર્જકોએ જે સિદ્ધિ મેળવી છે તેનું મહત્ત્વ માત્ર ઐતિહાસિક નથી. યુજિન યોનેસ્કો જેવાની બાબતમાં તો એક નવાઈ પમાડે એવો વિરોધાભાસ જોવા મળે છે. પહેલેથી જ નાટક, થિયેટર પ્રત્યે સખત અણગમો ધરાવનાર, નાટ્યલેખનમાં એક પછી એક સિદ્ધિનાં સોપાન વટાવી ગયા પછી પણ નાટકો જોવાનો શોખ નથી એમ કબૂલનાર યોનેસ્કો આકસ્મિક રીતે જ નાટ્યલેખન તરફ વળ્યા હતા એ હકીકત તો ખૂબ જ જાણીતી છે. વળી યોનેસ્કોનું પ્રિય માધ્યમ નાટક નથી પણ કટાક્ષસભર, કયારેક ક્રૂરતાની સીમા સુધી પહોંચી જાય, નિબન્ધ છે. સાહિત્યના ઇતિહાસમાં અવારનવાર બને છે તેમ યોનેસ્કો પુરોગામી રચનાઓનો વિરોધ કરે છે. અને તે પણ એટલે સુધી કે ગ્રીક ટ્રેજેડીથી માંડીને બેકેટના આગમન સુધીનાં નાટકોને માત્ર જાસૂસી કૃતિઓ તરીકે ઓળખાવે છે; તેને મન સ્ટ્રીન્ડબર્ગ કે પિરાન્દેલો જેવા નાટ્યકારોનું મૂલ્ય પણ ઝાઝું નથી. પરંતુ યોનેસ્કોના આ અભિપ્રાય સાથે સંમત થવાને કોઈ કારણ નથી. ગમે તેવો પ્રતિભાશાળી સર્જક પણ શૂન્યાવકાશમાં રચના કરતો નથી. યોનેસ્કોએ, બેકેટે જે સિદ્ધિ મેળવી તે માટેની પૂર્વભૂમિકા એલિયટ, પાઉંડ, જોયસે રચી

આપી હતી. એટલું જ નહીં, એબ્સર્ડ રચનાઓમાં જોવા મળતા શૂન્ય, એકાન્ત, સંક્રમણનો અભાવ– આ બધાનાં મૂળ ચેખોવની રચનાઓમાં સ્પષ્ટપણે જોઈ શકાય છે. યોનેસ્કો પોતે ભલે પરમ્પરાને ફગાવી દેવાનો દાવો કરે પરંતુ તે બીજી રીતે પરમ્પરાનો સ્વીકાર તો કરે જ છે.

સંખ્યાની દૃષ્ટિએ યોનેસ્કોએ ઘણાં નાટકો લખ્યાં છે, આ બધામાં 'રાઈનો-સરોસ' નાટક ગણનાપાત્ર સ્થાન ધરાવે છે. બ્રેખ્ટનાં નાટકો પછી પહેલા political drama તરીકે આ નાટકની ગણના થાય છે નાટકનું વસ્તુ સંક્ષેપમાં આ રીતે રજૂ કરી શકાય. બરાંઝે નામનો યુવાન કાનૂની પુસ્તકોની પ્રકાશન સંસ્થામાં નોકરી કરે છે, તે પોતાની સાથે કામ કરતી ડેઈઝીના પ્રેમમાં છે, પણ ડેઈઝી આગળ પ્રણયનિવેદન કરવાની તેનામાં હિંમત નથી. બરાંઝેનો નિકટનો મિત્ર ઝયાં છે, આ બંને મિત્રોના સ્વભાવ એકબીજાથી તદ્દન જુદા છે. ઝયાં સુઘડ, વ્યવસ્થિત છે; બરાંઝે અસ્તવ્યસ્ત પોષાક પહેરે, દાઢી કરે નહીં, દારૂ પીએ, મક્કમતાનો તેનામાં ખૂબ અભાવ. એક રવિવારે આ બંને મિત્રો હોટલમાં કોફી પીતા બેઠા છે. ત્યાં એકાએક ક્યાંકથી ગેંડાનું આગમન થાય છે, એક સ્ત્રીના બિલાડાને તે કચડી નાખે છે. પછી એના વિશે અસંબદ્ધ ચર્ચા હોટલમાં બેઠેલા ઝયાં અને બરાંઝે વચ્ચે, તર્કશાસ્ત્રી અને તેના મિત્ર વચ્ચે ચાલે છે. શહેરમાં ધીમે ધીમે બધા લોકો રાઇનોસરાઈટીસ નામના વિચિત્ર રોગનો ભોગ બનીને ગેંડા બનવા માંડે છે. બરાંઝેનો મિત્ર ઝયાં, તેના સહકાર્યકરો ગેંડા બની જાય છે. છેવટે બરાંઝે અને ડેઈઝી જ બાકી રહી જાય છે– આવા વાતાવરણમાં બંને એકબીજા પ્રત્યેના પ્રેમની કબૂલાત કરે છે, સાથે રહેવાની પ્રતિજ્ઞા કરે છે, પણ અણીના સમે ડેઈઝી બરાંઝેનો સાથ છોડી દઈને ગેંડો બનવાનું પસંદ કરે છે. છેવટે બરાંઝે એકલો રહી જાય છે, તેને પોતાને પશ્ચાત્તાપ થાય છે, પોતે ગેંડો બની નથી શક્યો તેનો અફસોસ કરે છે પણ છેવટે તે ગેંડાઓના આક્રમણની સામે એકલા રહીને જ ઝઝૂમવાનો નિર્ધાર કરે છે. તેના આ નિર્ધાર સાથે નાટકનો અંત આવે છે

Denis de Rougemont નામના લેખકે ટાંકેલા અનુભવ પરથી આ નાટક લખવાનો વિચાર યોનેસ્કોને આવ્યો હતો. ૧૯૩૮માં ન્યૂરેનબર્ગ ખાતે નાઝીઓની એક ટુકડી પસાર થવાની હતી. આજુબાજુ બધા લોકો હિટલરની રાહ જોતા ઊભા હતા. જેમ જેમ હિટલર પાસે આવતો ગયો તેમ તેમ ટોળામાં એક પ્રકારનો ઉન્માદ વ્યાપતો ગયો, જાણે બધા લોકો હિસ્ટિરિયાનો ભોગ બની રહ્યા હોય એવું લાગ્યું–હિટલરને જોતાંવેંત લોકોએ પોતાનાં વ્યક્તિત્વ

ગુમાવી દીધાં. આ લેખક પણ હિટલરની નિકટતાથી ઉન્માદને વશ થયા, અને ટોળા સાથે આત્મીય બનવાની અણી પર હતા-પણ તે જ વખતે તેમના અંતરમાંથી કશાક સત્ત્વનો ઉદય થયો અને પોતાની જાતને નિઃશેષ થઈ જતી રોકી. યોનેસ્કો પોતે સ્વીકારે છે કે 'રાઈનોસરોસ' નાઝીવિરોધી નાટક હતું. ૧૯૩૮માં તે જ્યારે પી.એચ.ડી. માટે પારીસ જાય છે ત્યારે જ યુરોપના નાનાં નાનાં રાજ્યો પર ગેંડાઓના ધાડાં ઉભરાતા તેણે જોયા હતા. એટલે આ નાટક political છે એમાં તો કોઈ શંકા જ નથી. જર્મનીમાં જ્યારે આ નાટક પહેલી વખત ભજવાયું ત્યારે પ્રેક્ષકોએ તરત જ એ નાટકનો સમ્બન્ધ હિટલર, નાઝીવાદ, યુરોપ પર નાઝીઓનું આક્રમણ—એ બધાંની સાથે સ્થાપી દીધો હતો, લંડનના 'ટાઈમ્સે' આના વિશે લખેલું કે યોનેસ્કો હવે ખૂબ જ સારી રીતે સમજી શકાય એમ છે. પણ શું પરિસ્થિતિ આવી છે ખરી? આ નાટકનું મૂલ્ય તેની પ્રાસંગિકતાને કારણે જ છે? કે પછી આમાં બીજી સંકુલ સમસ્યાઓ પણ સંકળાયેલી છે?

આની સાથે તરત જ આપણને આલ્બેર કામૂની નવલકથા 'ધ પ્લેગ' યાદ આવી જાય. કામૂની નવલકથા પણ જર્મનોએ નાનામોટા દેશ ઉપર કરેલા આક્રમણ પરથી લખાઈ છે. પરંતુ કામૂ અને યોનેસ્કો બંને બધી જ રીતે ખૂબ જ જુદા પડે છે. ૧૯૪૫માં લખાયેલી 'ધ પ્લેગ'માં તો ઉત્તર આફ્રિકાના એક ગામડામાં ફાટી નીકળેલા પ્લેગના રોગને આપણે સમજાવી શકીએ છીએ. એ રોગની સામે, એ રોગનો લાભ લેવા માગતા કેટલાક સ્વાર્થી હિતો સામે કેટલાક ઝઝૂમે છે, છેવટે દુરિત રહસ્યમય રીતે વિદાય પામે છે અને દુરિત પર પ્રાપ્ત થયેલા વિજયને બધા ઉજવે છે. યોનેસ્કોની કૃતિમાં આવો કોઈ સુખદ અન્ત આવતો નથી. એટલું જ નહીં, ચારે બાજુ ફાટી નીકળેલા દુરિતનો પ્રતિકાર કરવામાં બરાંઝેની સાથે કોઈ કરતાં કોઈ જોડાતું નથી. આ બંને કૃતિઓ વચ્ચે પંદરેક વર્ષનો ગાળો છે. શું આપણે એમ માનવું રહ્યું કે પંદર વર્ષમાં જે ઘટનાઓ બની તે આવી કોઈ આશા જન્માવી આપે તેવી ન હતી, માનવ, માનવતા, માનવમૂલ્યો, સૈકાઓથી ચાલી આવેલી આપણી સંસ્કૃતિ—આ બધાંનો જાણે હવે કોઈ અર્થ જ રહ્યો નથી, ચારે બાજુએ ગેંડાઓના ધસારા, સર્વત્ર મેળવી લીધેલા અંકુશની સામે લાચાર બરાંઝેનો અવાજ, 'જાઓ, હું બધાંને જોઈ લઈશ. બધાંની સામે હું લડીશ'ની ઘોષણામાં રહેલી અસંગતિ જ આપણી આગળ લેખક પ્રગટ કરવા માગતા હોય એમ લાગે છે.

'રાઈનોસરોસ' નું આરમ્ભનું દશ્ય તપાસો. નગરનો ચોક, એક માળનું મકાન,

નીચે દુકાન, દૂર દેખાતું ચર્ચ, દુકાન અને તખતાની ડાબી બાજુ વચ્ચે નાનકડી શેરી, જમણી બાજુએ હોટલ, હોટલના ખંડમાં ખુરશી ટેબલ... ઇબ્સન કે ચેખોવના નાટકમાં જોવા મળે એ જ પ્રકારના દૃશ્યથી આરમ્ભ થાય છે. યોનેસ્કો વાસ્તવિકતાને નકારી કાઢે છે, પણ તેના લગભગ બધાં જ નાટકોમાં રંગભૂમિ, તખતાની યોજના, તખતા પરની પ્રોપર્ટી આ બધું વાસ્તવિક હોય છે. આ વાસ્તવિકતાની પડછે યોનેસ્કો નાટકના વસ્તુમાં રહેલી કપોલકલ્પિતાને મૂકી આપે છે–(જુઓ 'મેઈડ ટુ મેરી', 'લીડર', 'એમિદી, યા હાઉ ટુ ગેટ રીડ ઓફ', 'ન્યૂ ટેનન્ટ') આ રીતે વાસ્તવિકતા અને કપોલકલ્પિતતા વચ્ચે જાગતા સંઘર્ષમાંથી જે ભયાનક નિષ્પન્ન થાય છે તે ઘણાં નાટકોમાં આસ્વાદનો વિજય બને છે. અહીં આગળ બે પાત્રો પ્રવેશે છે, એક છે ઝયાં અને બીજો છે બરાંઝે. ઝયાં બધી રીતે વ્યવસ્થિત, બરાંઝે બધી રીતે અસ્તવ્યસ્ત. બંનેના સંવાદો તપાસીશું તો આપણને જણાઈ આવશે કે ઝયાંમાં દૃઢ નિર્ધાર છે, તેની ભાષા ક્યાંય ખોટકાતી નથી. એથી વિરુદ્ધ બરાંઝેમાં સંકલ્પશક્તિનો અભાવ છે, તેને શબ્દો મળતા જ નથી. યોનેસ્કોનાં બીજા નાટકોમાં આને મળતી આવે એવી ભૂમિકાઓ જોવા મળશે. 'ધ લેસન'માં પણ પ્રોફેસરનું પાત્ર શરૂઆતમાં નબળું છે, પોતાને મળવા આવેલી વિદ્યાર્થિનીથી અંજાઈ જાય છે, વિદ્યાર્થિનીનું પાત્ર તેજસ્વી છે, પણ પાછળથી પરિસ્થિતિ બદલાઈ જાય છે. તેવી જ રીતે 'વીકટીમ્સ ઓવ ડ્યુટી'માં પણ શરૂઆતમાં બીતાં બીતાં, સંકોચપૂર્વક કોઈના મકાનમાં દાખલ થયેલો ડિટેક્ટીવ પાછળથી બીજાઓ પર પોતાનું વર્ચસ્ જમાવી બેસે છે.

હવે આવા વાતાવરણમાં દૂરથી ગેંડાના આરડવાનો અવાજ સંભળાય છે. આ અવાજ ધીરે ધીરે નજીક આવે છે, ગેંડો શ્રુતિગોચર હતો, હવે તે દૃષ્ટિગોચર થાય છે અને તેની સાથે જ આપણી ચિરપરિચિત વાસ્તવિકતાના ચીંથરાં ઊડવા માંડે છે. 'અરે, આ તો ગેંડો !'–ઝયાંની આ ઉક્તિ નાટકનાં બીજાં પાત્રો દ્વારા પુનરાવર્તિત થાય છે. આધુનિક યુગમાં આપણી ભાષામાં પ્રવેશી ગયેલી ઉષ્માહીનતા, વ્યક્તિત્વહીનતા, આગવા પ્રતિભાવ વ્યક્ત કરવાની ક્ષમતાનો અભાવ આ વડે સૂચવાઈ જાય છે.

અહીં તર્કશાસ્ત્રીનું પાત્ર પ્રવેશે છે. તે બધી જ વસ્તુઓને બૌદ્ધિક ભૂમિકાએથી તપાસવાનો આગ્રહ રાખે છે. તર્કશાસ્ત્રીના પાત્ર દ્વારા યોનેસ્કો rationalismને હાસ્યાસ્પદ ભૂમિકા પર લઈ જવા માગે છે, એક બાજુએ ઝયાં છે, તે પૂરેપૂરા વ્યવસ્થિત હોવામાં માને છે, પોતાને બીજાઓ કરતાં ચઢિયાતી માને છે કારણ

કે તે ઔપચારિક વિધિઓમાં, જીવનને વ્યવસ્થિત રીતે જીવવાનો આગ્રહ રાખે છે. તેનું પૂરક પાત્ર તર્કશાસ્ત્રીનું છે, જગતમાં જોવા મળતી બધી ઘટનાઓને કાર્યકારણના ન્યાય દ્વારા સમજાવી શકાય એમ છે, એટલે બધી ઘટનાઓને તર્કની મદદથી સમજાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. જીવન જીવવાની આ બંને રીતની સાથે ગેંડાના આક્રમણને મૂકવામાં આવ્યું છે. આ સહોપસ્થિતિ નાટકના વસ્તુને સૂક્ષ્મ ભૂમિકા પર લઈ જાય છે. જર્મનોના આક્રમણની સાથે ગેંડાના આક્રમણને સરખાવવાથી તો આપણને માત્ર રૂપક–ગ્રન્થિ જ પ્રાપ્ત થાય. એટલું જ નહીં, નાટક સ્થૂળ, પ્રાસંગિક જ રહી જાય. યોનેસ્કો આ political dramaને પ્રાસંગિક બનાવવા માગતા નથી. એટલે નાટકમાં બીજી કેટલીક યુક્તિઓનો વિનિયોગ કરીને તેને સૂક્ષ્મ, સંકુલ સ્તર પર આણવાનો પ્રયત્ન કરે છે. નાટકમાં આવતી નાનામાં નાની વિગતો અસંબદ્ધ રીતે સ્થાન પામેલી નથી. નમૂના રૂપ નીચેનો સંવાદ તપાસો. ત્યાં એક સ્ત્રીનો માલસામાન ગેંડાની હડફટમાં વેરાઈ જાય છે. તે સ્ત્રીની પાસે એક બિલાડો હતો : તર્કશાસ્ત્રી બિલાડાને હાથમાં લે છે, તે દરમિયાન પેલી સ્ત્રી પોતાની ચીજવસ્તુઓ એકઠી કરે છે.

સ્ત્રી : તમે આને જરા લેશો ?
વેઇટ્રેસ (ઝયાંને) : મેં તો પહેલી જ વાર જોયો !
તર્કશાસ્ત્રી (બિલાડાને હાથમાં લઈને) : તે બચકું તો નહીં ભરે ને !
હોટલનો માલિક (ઝયાંને) : ધૂમકેતુની જેમ એ ચાલ્યો ગયો !
સ્ત્રી (તર્કશાસ્ત્રીને) : તે તો માખને પણ ઇજા કરે એવો નથી.

અહીં સંવાદયોજનાને કારણે બિલાડાને માટેની ઉક્તિઓ જાણે ગેંડાને માટે પ્રયોજાઈ હોય એવો આભાસ ઊભો થાય છે. એટલું જ નહિ, પણ હોટલનો માલિક ગેંડાને માટે ધૂમકેતુની જે ઉપમા પ્રયોજે છે તે ખૂબ જ સૂચક છે. ફાસીવાદીઓનાં આક્રમણો જ્યારે યુરોપના દેશો પર થયાં ત્યારે કેટલાક લોકો ભોળે ભાવે શ્રદ્ધા રાખીને એમ માની બેઠા હતા કે જર્મનોનું અનિષ્ટ ક્ષણજીવી છે, થોડા સમયમાં તો દુઃસ્વપ્નની તેઓ વિદાય લઈ લેશે. આવી ભોળી શ્રદ્ધા અહીં પણ હોટલનો માલિક અને પાછળથી બીજા કેટલાંક પાત્રો સેવીને બેઠા હતા તે સૂચવાય છે. પણ અહીં આનાથી વિશેષ સૂચવાય છે. પરંપરાગત રીતે આપણે ધૂમકેતુની સાથે અનિષ્ટ તો સાંકળ્યું છે. પરંતુ સાથે સાથે તેમાં રહેલ સુંદરતા, ચુંબકત્વ પણ અહીં અભિપ્રેત છે. ગેંડો સાક્ષાત્ દુરિતનું પ્રતીક છે. તેને ધૂમકેતુની ઉપમા આપવાથી એ દુરિતની સાથે

સુંદરતા, વિનાશકતા અને સુંબકત્વ પણ સંકળાઈ જાય છે. આ રીતે દુરિતને આપણે સુન્દર માનીને ચાલ્યા. દુરિત પ્રત્યે પહેલેથી જ એક પ્રકારનું અદમ્ય આકર્ષણ અનુભવ્યું. નાટકના ત્રીજા અંકમાં આ દુરિતનું સૌન્દર્ય બીજાં પાત્રો પણ અનુભવવા માંડે છે. ગેંડાના આ રડવાનો અવાજ સંગીતની સૂરાવલિ જેવો લાગવા માંડે છે, બરાંઝે પણ ગેંડાની લીલા રંગની ચામડી સાથે પોતાની ગોરી ચામડી સરખાવીને પોતાની ચામડીના ગોરા રંગ બદલ અફસોસ વ્યક્ત કરે છે.

ગેંડાના આગમન વિશે બરાંઝે અને ઝયાં વચ્ચે દલીલો થાય છે, બરાંઝે સાવ વાહિયાત લાગે તેવી રીતે ગેંડો પ્રાણીસંગ્રહાલયમાંથી, સરકસમાંથી ભાગી આવ્યો હશે, કયાંક ભેજવાળી જગ્યાએ કેટલાય વખતથી સંતાઈ રહ્યો હશે, પથ્થર નીચે ભરાઈ રહેલો હશે અથવા કોઈ સૂકી ડાળી પર માળામાં આરામ કરી રહેલો હશે એમ કહે છે. ઝયાં તો બુદ્ધિપૂર્વક જીવન વિશે વિચારે છે એટલે તેને બરાંઝેની ઉક્તિઓમાં અસંગતિ વરતાય છે. યોનેસ્કો એક બાજુએ હકીકતોમાં, વ્યવસ્થામાં, તર્કમાં રાચતી ભાષા ઝયાંના પાત્ર દ્વારા રજૂ કરે છે, તો બીજી બાજુએ કપોલકલ્પિતતામાં રાચતી ભાષા બરાંઝેના પાત્ર દ્વારા રજૂ કરે છે. વળી જરા ધ્યાન રાખીને જોઈએ તો બરાંઝેની ઉક્તિઓ વાહિયાત, અસંગત, નરી તરંગી નથી. ઍબ્સર્ડ વિશેની આપણી સૌથી મોટી ભ્રાન્તિ આ જ છે કે ગમે ત્યાં, અસંબદ્ધ સંવાદ યોજવાથી નાટક ઍબ્સર્ડ બની જાય. આ નાટક પાછળની ઐતિહાસિક ભૂમિકાને આપણે બાજુએ રાખીએ તો પણ સામાન્ય રીતે આપણે એમ માની લઈએ છીએ કે દુરિત કયાંકથી, બહારથી આવીને આપણને ગ્રસી જાય છે. પણ બરાંઝેની ઉક્તિઓ દ્વારા સ્પષ્ટ થાય છે કે દુરિત આપણામાં જ, આપણાથી અગોચરે વસી રહ્યું છે. પ્રસંગ મળતાંવેંત આપણે માની ન શકીએ એટલી હદે તે ફાલવા માંડે છે. 'ધ પ્લેગમાં' તો દુરિતનું આક્રમણ બહારથી થયું અને એટલા માટે તેને બહિષ્કૃત કરી શકાયું. પણ 'રાઈનોસરોસ'માં તો દુરિતનો જન્મ આપણામાંથી જ થયો, આપણે જ એને પાળ્યુંપોષ્યું, કદાચ આ જ કારણે તેને બહિષ્કૃત કરવામાં બરાંઝે નિષ્ફળ જાય છે.

હવે અહીં એક બાજુએ ઝયાં અને બરાંઝેના સંવાદ છે અને બીજી બાજુએ તર્કશાસ્ત્રી અને તેના મિત્રના સંવાદો છે. બરાંઝેના વ્યક્તિત્વમાં રહેલી ઊણપો ઝયાં બતાવી આપે છે, જીવન જીવવાનો માર્ગ તે દેખાડે છે. બીજી બાજુએ તર્કશાસ્ત્રી તર્ક, બુદ્ધિની મદદથી કેટલાક અસંગત પરિણામો સિદ્ધ કરી બતાવે છે.

'બિલાડાને ચાર પંજા હોય છે. ઈસીડોર, ફ્રિકોટને ચાર પંજા છે. માટે તે બંને બિલાડી.' (તર્કશાસ્ત્રી)– 'મારા કૂતરાને ચાર પંજા છે. (મિત્ર) 'તો પછી તે પણ બિલાડી.' (તર્કશાસ્ત્રી) આ રીતે પાત્રોની ઉક્તિઓ એકબીજા સાથે ભળી જાય છે, એટલું જ નહીં પણ ગમે તે ઉક્તિ ગમે તે પાત્રને માટે પણ પ્રયોજી શકાય છે. ઝયાંના ઉક્તિઓ અને તર્કશાસ્ત્રીની ઉક્તિઓમાં યોનેસ્કો સામ્ય યોજે છે, બીજી બાજુ તર્કશાસ્ત્રીના મિત્રની અને બરાંઝેની ઉક્તિઓમાં પણ સામ્ય વરતાઈ આવે છે. તર્કશાસ્ત્રી અને ઝયાં – જગતને બૌદ્ધિક અભિગમથી જોવાનો પ્રયત્ન કરે છે. પણ આગળ આપણે જોઈશુ તે પ્રમાણે એ થોડા જ બહુ સહેલાઈથી તંત્ર, બૌદ્ધિક અભિગમ, વ્યવસ્થા, દૃષ્ટિના ભોગ બની જાય છે. વળી ઝયાં બરાંઝેને જીવન જીવવાનો જે માર્ગ શીખવાડે છે તેની પડછે તર્કશાસ્ત્રીની અસંગત ઉક્તિઓને મૂકવામાં આવી છે. આ રીતે ઝયાંના ઉપદેશની અર્થહીનત્તા તરત જ સૂચવાઈ જાય છે.

બેકેટના આગમન સુધી rationalismનું વર્ચસ્ હતું. આપણા જગતમાં બનતી પ્રત્યેક ઘટનાને કાર્યકારણના નિયમ દ્વારા સમજાવવામાં આવતી હતી. આનું એક પરિણામ એ આવ્યું હતું કે કળાનું શાસ્ત્ર પણ વિજ્ઞાનની ગૌણ નીપજ જેવું થઈ ગયું હતું. પરંતુ ધીમેધીમે આમાં પરિવર્તન આવ્યું. આમ છતાં અત્યાર સુધી કોઈ નાટચકારે ભાષાને પરંપરાથી સાવ ઊફરા બનીને પ્રયોજવાનો પ્રયત્ન કર્યો ન હતો. સાર્ત્ર, કામૂ જેવા અસ્તિત્વ-વાદીઓનાં નાટકોમાં પણ ભાષાને પરમ્પરાગત રીતે જ પ્રયોજવામાં આવી હતી. પરંતુ બેકેટ અને યોનેસ્કો ભાષાને સાવ જુદી રીતે પ્રયોજવા જાય છે. કારણ કે આપણી ભાષામાં વૈયક્તિકતા, મૌલિકતા હવે રહ્યાં નથી. આ ભાષા રૂઢ, પોકળ સૂત્રો અને ખરીતાઓવાળી બની ગઈ છે. શબ્દ પાસેથી તેના પરમ્પરાગત સંકેતો ઝૂંટવાઈ ગયા છે, અત્યાર સુધી તો અર્થપરિવર્તનને સદીઓ લાગતી હતી પણ આપણા જમાનામાં તો બધા જ પ્રકારના અર્થપરિવર્તન રાતોરાત શકય બનવા માંડયાં છે. તો પછી આવી ભાષાને જ કેમ તોડી નાખવી નહીં; ભાષામાં રહેલી વિનાશકતા, અસંગતિનું ઉત્તમ ઉદાહરણ તો યોનેસ્કોએ 'The lesson'માં પૂરું પાડયું છે. આમ છતાં 'રાઈનોસરોસ'માં એ દિશામાં પ્રયત્ન કરવામાં આવ્યો છે. તર્કશાસ્ત્રીના પાત્રની મદદથી આપણી ભાષા જે તર્કને અનુસરે છે તેની ઠેકડી ઉડાડવામાં આવી છે. તર્કની મદદથી આપણે બધી જ શકયતાઓ તપાસવા જઈએ પણ એનું પરિણામ કેવું હાસ્યાસ્પદ આવે છે! 'બધી જ બિલાડીઓ મરણ

પામતી હોય છે. સોક્રેટીસ મરણ પામ્યો છે. માટે સોક્રેટીસ બિલાડી છે.' આ રીતે આપણે જગતની કોઈ પણ ઘટનાને તપાસી શકીએ, પરંતુ જગત આવા કાર્ય અને કારણના નિયમો પર નથી ચાલતું; બીજા ઘણા સૂક્ષ્માતિસૂક્ષ્મ નિયમો છે.

હવે તે જ વખતે ફરી વખતે ગેંડાનું આક્રમણ થાય છે. આ આક્રમણનો ભોગ પેલી સ્ત્રીનો બિલાડો બને છે. આ ઘટના બહુ સૂચક છે. જો સૂક્ષ્મ રીતે જોવા જઈએ તો બિલાડાનું ખૂન તો તર્કશાસ્ત્રીએ પોતાનાં બુદ્ધિ, તર્ક અને ભાષા દ્વારા કરી જ નાખ્યું હતું. એટલે ગેંડા દ્વારા બિલાડાનું મરણ તો સ્થૂળ બની જાય છે. વળી આ બંને પ્રાણીઓની શક્તિમાં રહેલો વિરોધાભાસ પણ નાટકમાં યોજાયેલા બીજા વિરોધાભાસને વધારે સંગીન બનાવે છે. આ દુરિતની વિશાળતાને તો કોઈ સમજી જ શકતું નથી, પરિણામે બીજો વિવાદ શરૂ થાય છે. આ ગેંડો આફ્રિકન હતો કે એશિયન? એક શિંગડાવાળો કે બે શિંગડાવાળો? એક બાજુ બિલાડામાં માનવભાવોનું આરોપણ શરૂ થાય છે અને બીજી બાજુ ઝયાંના પાત્રમાં અમાનુષીપણું પ્રગટી રહ્યું છે; અને તે ગેંડાની જેમ એકદમ ધસીને ચાલ્યો જાય છે. તેના ગયા પછી ફરી એશિયન અને આફ્રિકન ગેંડાને લગતો વિવાદ તર્કશાસ્ત્રી પહેલાંની જેમ શરૂ કરે છે. ત્યાં આગળ આપણને પ્રતીતિ થાય છે કે જે જગતમાં આ બધાં પાત્રો જીવતા હતાં જે જગત બહુ જલદીથી ભાંગી પડશે. દુરિતના આગમન પહેલાંની ભાષા અને દુરિતના આગમન પછીની ભાષા—આ બંનેને જો સરખાવીશું તો દુરિતનો સૌથી પહેલો ભોગ આ ભાષા બને છે, એટલું જ નહીં પણ 'ધ લેસન'થી જુદી રીતે (એ નાટકમાં પ્રોફેસર વિદ્યાર્થિનીનું ખૂન 'છરી શબ્દ વડે, છરી શબ્દથી સૂચવાતા પદાર્થ વડે નહીં', કરી નાખે છે. એ રીતે ત્યાં આગળ શબ્દ જ્યારે પોતે જ જે પદાર્થને સૂચવતો હોય તે પદાર્થ બની જાય તો તેનામાં કેટલી પ્રચંડ વિનાશક શક્તિ પ્રગટી શકે છે તે દર્શાવવામાં આવ્યું છે) ભાષા જ સૌથી મોટું દુરિત બની જાય છે.

નાટકના બીજા અંકને બે દશ્યોમાં વહેંચવામાં આવ્યો છે, પહેલું દશ્ય બરાંઝે જે ઑફિસમાં કામ કરે છે તેનું છે અને બીજું દશ્ય બરાંઝે ઝયાંને ઘેર મળવા જાય છે તેનું છે. પહેલા દશ્યમાં પણ ઑફિસ, ખુરશીઓ, બીજી સામગ્રી વાસ્તવિક ભૂમિકા પર આધારિત છે. ઑફિસનો વડો મિ. પાપિયોં છે, દુદાર નામનો પાંત્રીસેક વર્ષનો, 'ઉજ્જ્વળ ભવિષ્ય' ધરાવતો યુવાન છે; બોતાર પહેલાં શિક્ષક હતો, અત્યારે તેની વય સાઠ વરસની છે. આ જ ઑફિસમાં

ડેઈઝી પણ કામ કરે છે. ગેંડાના આક્રમણની વાત માનવા કોઈ તૈયાર નથી. બોતાર તો ચિડાઈ જઈને કહી નાખે છે 'તમારો આ ગેંડો તો કલ્પના છે, કલ્પના !'

તે જ વખતે શ્રીમતી બુફ આવી ચઢે છે, તેમનો પતિ ગેંડો બની ગયો છે અને તે પોતાની પત્નીનો પીછો કરતો આ ઑફિસે આવી ચઢ્યો છે. શ્રીમતી બુફ પોતાના પતિને આવી હાલતમાં એકલો રહેવા દેવા માગતાં નથી એટલે તે તેના પર સવાર થઈને ચાલ્યા જાય છે; શહેરમાં બીજા લોકો પણ ગેંડા બનવા માંડ્યા છે.

હવે ગેંડાનો પ્રભાવ ધીમે ધીમે ચારે બાજુ ફેલાવા માંડ્યો છે. બરાંઝે ગેંડાને માટે જે ભાષા વાપરે છે તે ઝયાં સાંખી શકતો નથી. તેને ડૉક્ટરોમાં પણ વિશ્વાસ રહ્યો નથી, માત્ર પશુચિકિત્સકોમાં જ વિશ્વાસ રહ્યો છે. દુરિતનું જે આક્રમણ તેના પર થઈ રહ્યું છે અને તેના પરિણામે તેના શરીર પર થઈ રહેલા વિકારોને તે 'પૌરુષની નિશાની' તરીકે ઓળખાવે છે. ઝયાં નૈતિક ધોરણો ફગાવી દેવા માગે છે. પ્રકૃતિની યોજનામાં એ ન હતાં. એટલે માનવતા-વાદ તો વાસી ઘટના બની ગયેલી છે. બરાંઝેની હાજરીમાં જ ઝયાં ગેંડામાં ફેરવાઈ જાય છે અને પોતાના મિત્રને કચડી નાખવા માટે ધસે છે; પછી તો બરાંઝે જ્યાં નજર નાખે છે ત્યાં ગેંડાઓનાં ટોળાં જ જોવા મળે છે.

અહીં આપણને લાગશે કે યોનેસ્કો તર્કશાસ્ત્રી અને ઝયાંના પાત્રોને બે પ્રકારનાં દૃષ્ટિકોણોના તારણ બનાવી દે છે. એક બાજુ જગતને સમજવા માટે અત્યાર સુધી પ્રમાણભૂત મનાયેલો બૌદ્ધિક અભિગમ કેટલો તો હાસ્યાસ્પદ અને હવે અપર્યાપ્ત છે એનું નિદર્શન આપવા માટે તે તર્કશાસ્ત્રીના પાત્રને ઉપયોગમાં લે છે. બીજી બાજુ વીસમી સદીમાં માનવી ફરી પ્રાકૃતિક આવેગો તરફ ઢળી પડ્યો છે. હજારો વર્ષોની સાંસ્કૃતિક પરમ્પરા, સભ્યતા, માનવતા—આ બધાંને ફગાવી દેતા એ સહેજ પણ સંકોચ પામતો નથી. આ રીતે ફરી પાછા પ્રકૃતિનો આશ્રય લેવા માટે આપણે તૈયાર થયા. ગેંડો આપણી આ દુર્દાન્ત, આદિમ વાસનાનું સમર્થ પ્રતીક છે જ. ઝયાંના પાત્ર દ્વારા આ દુર્દાન્ત વાસના વડે જગતને સ્વીકારવા માગતા પાશવી અભિગમને વાચા આપવામાં આવી છે, ઝયાંની દલીલો બુદ્ધિ દ્વાર આગળ ટકાવી રાખે છે, એ રીતે ને ઝયાંનું જ અનુ-સંધાન છે. પરંતુ અહીં મુશ્કેલી એ છે કે જે બૌદ્ધિક અભિગમ હાસ્યાસ્પદ નીવડ્યો તે આપણી સંસ્કૃતિની જ નીપજ હતી ને ! આદિમ વાસના પર વિજય મેળવીને માનવે સંસ્કૃતિ, સભ્યતા, માનવમૂલ્યોની સ્થાપના કરી તેમાં

આ બૌદ્ધિક અભિગમે ઓછો ભાગ ભજવ્યો નથી. એટલે જો આપણે આને ફગાવી દઈએ છીએ તો સાથે સાથે પ્રાકૃતિક, અસંયત એવા વાસનાજગતમાં જઈ ચઢીએ છીએ. એટલે આપણી પાસે જે વિકલ્પો છે તે વિકલ્પો અનિષ્ટ-કારી જ છે. માનવીની નિયતિ જ આ—આને જ અસંગતિ કહેવી ?

ત્રીજા અંકનો આરમ્ભ તપાસો. બીજા અંકના તખતામાં અને ત્રીજા અંકના તખ્તામાં ખૂબ જ સામ્ય છે, એટલું જ નહીં પણ આગલા અંકમાં જેવી રીતે બરાંઝે ઝયાંને મળવા ગયો હતો તેવી રીતે અહીં આગળ બરાંઝેને મળવા માટે ઘુદાર આવી ચડે છે. ઝયાં અને બરાંઝે વચ્ચે થયેલી વાતચીત એ જ શબ્દોમાં, એ જ ક્રમમાં જોવા મળે છે. આપણે તરત જ માનવા પ્રેરાઈએ કે જો સંકલ્પ-શક્તિનો દાવો કરનારો ઝયાં ગેંડો થઈ ગયો તો દારૂડિયો, લઘરવઘર રહેનારો બરાંઝે પણ ગેંડો થઈ જ જશે. પણ યોનેસ્કો જાણીકરીને આપણને આઘાત આપવા માગે છે, એટલે સમગ્ર પરિસ્થિતિને ઊલટાવી નાખે છે. બરાંઝેને મળવા આવનાર ઘુદાર પોતે ગેંડો બનવાનો વિકલ્પ હસ્તે મોઢે સ્વીકારી લે છે. આમ, યોનેસ્કો પોતે જે રીતે આલેખન કરી રહ્યા છે તેનાથી પૂરેપૂરા સભાન છે, કદાચ વધારે પડતા સભાન. એટલે જ સંવાદોમાં એકસૂરીલાપણું, પુનરાવર્તન સૂત્રોચ્ચાર—આ બધું તે પૂરેપૂરી સભાનતાથી આણે છે.

ઘુદારના પાત્ર દ્વારા યોનેસ્કો વળી એક બીજો ખ્યાલ રજૂ કરે છે ઘુદારની દષ્ટિએ બરાંઝેની વેદના તેની અતિશય સંવેદનામાં રહેલી છે. 'તું એમ જ માને છે કે બધું જ તારી આજુબાજુ પ્રદક્ષિણા કરે છે. જે કંઈ બને છે તે જે બધું જ તને અંગત રીતે સ્પર્શે છે; તું આ બ્રહ્માંડનું કેન્દ્ર નથી... જો આ દુરિતના માર્ગમાં અન્તરાય તમે ન બનો તો તમને એ આંચ ન પહોંચાડે. વળી જે જગતમાં આપણે જીવીએ છીએ તે જગતમાં તો તટસ્થ, ઉદાસીન બનવું જોઈએ.' પરંતુ આની સામે બરાંઝેનો દષ્ટિકોણ એકલાઅટૂલા, માનવતાને ટકાવી રાખવા માગતા માનવીનો છે—તે સ્પષ્ટપણે એમ માને છે કે 'જે કંઈ બને છે તે માટે હું મારી જાતને જવાબદાર માનું છું. હું એ રીતે સાવ તટસ્થ બની ન શકું.' બરાંઝેની આ ઉક્તિ અસ્તિત્વવાદીઓની વિચારણાનો પડઘો પાડે છે એ તો તરત જોઈ શકાય એમ છે.

ઘુદાર જેવા હજુ આ પરિસ્થિતિથી ભાગી છૂટવા માગે છે—દુરિતને બુદ્ધિથી સમજવાનો પ્રયત્ન કરવા માગે છે. બરાંઝે જેને દુરિત કહે છે તેને ઘુદાર જેવા દુરિત માનવા તૈયાર થતા નથી એટલે જ તે બરાંઝેને સંભળાવે છે—'સદ્ શું અસદ્ શું તેની કોને ખબર છે!' પાપિયો જેવા લોકો દુરિતમય બનીને

પોતાની જાતને ઉચ્ચ ભૂમિકાએ લઈ જવા માગતા નહીં હોય તેની શી ખાત્રી? વળી અહીં આગળ તર્કશાસ્ત્રીના પાત્રથી જરા જુદી રીતે દુદાર બધી ઘટનાઓનાં કારણો શોધી કાઢવાની ભલામણ કરે છે, કારણ કે – 'દરેક વસ્તુ તર્કસંગત છે.' બરાંઝે આ રોગને સમજવા માટે તર્કશાસ્ત્રીની મદદ લેવાનું વિચારે છે પણ ત્યાં તર્કશાસ્ત્રીને ગેંડો થઈ ગયેલો જુએ છે – તેને પાપિયોં, તર્કશાસ્ત્રી પર ખૂબ મદાર હતો, પણ બંને રૂપાંતરિત થઈ ગયા. ડેઈઝી બોતારના રૂપાંતરના સમાચાર લાવે છે. અને ત્યાં દુદાર પણ ગેંડો બનવાનું પસંદ કરે છે – ડેઈઝી અને બરાંઝે જ માત્ર બાકી રહી જાય છે. બંનેનો પ્રેમ આ દૂરિતના વાતાવરણમાં પાંગરે છે. એકબીજાની સાથે રહેવાની પ્રતિજ્ઞા કરે છે પરંતુ છેવટે ડેઈઝી પણ ચાલી જાય છે. બરાંઝે એકલો પડી જાય છે, તે પણ ભાંગી પડે છે! નાટકના અંતે આવતી બરાંઝેની સ્વગતોક્તિ આપણા મનમાં ઘણા પ્રશ્નો જન્માવે છે.

સૌથી પહેલો પ્રશ્ન તો આપણને એ થાય છે કે સાથે રહેવાની પ્રતિજ્ઞા કરનાર ડેઈઝી શા માટે બરાંઝેનો ત્યાગ કરીને ગેંડો બનવાનું પસંદ કરે છે! અહીં આગળ ડેઈઝીના નિર્ણય કયા બિન્દુએ બદલાયો તે જાણીએ તો આનો ઉત્તર મળી રહે છે. બરાંઝે ફોન ઉપાડે છે, તેમાંથી પણ ગેંડાઓનો અવાજ આવે છે, રેડિયો પર પણ તેમનો જ અવાજ સંભળાય છે – આ જોઈને ડેઈઝી ભય અનુભવે છે – તે જ વખતે તેને તેમની નિસહાયતાનું ભાન થઈ જાય છે. ફોન, અંગત વ્યવહારનું સાધન અને રેડિયો જાહેર પ્રચારનું સામૂહિક માધ્યમ. આ બંને પ્રકારનાં માધ્યમો પર ગેંડાઓએ કબજો લઈ લીધો. બીજા અંકમાં બરાંઝે બોલે છે – 'બધા તો એવું કહેતા હતા કે ગેંડો સ્વભાવે એકાંતપ્રિય છે! એ વાત સાચી નથી. હવે તેમણે પોતાની માન્યતા બદલવી પડશે!' આગળ જે વિરોધાભાસોની વાત કરી ગયા તેમાં આ એક બીજો વિરોધાભાસ ભળે છે. સ્વભાવે સામાજિક રહેવા સર્જાયેલ માનવ અને સ્વભાવે એકલોઅટૂલો રહેવા સર્જાયેલ ગેંડો – આ બંને પોતાની ભૂમિકાઓ બદલી નાખે છે. પણ આ ગેંડા જુદી પ્રકૃતિના છે. તેમની વિનાશકતા, દુર્દાન્તતા, આક્રમકતા સામૂહિક વ્યકિતત્વને કારણે જ શકય બને છે. આમ જોવા જઈએ તો વ્યક્તિગત રીતે તેઓ ક્ષુદ્ર છે પણ સામૂહિક રીતે જ તેમનામાં આ વિનાશકતા પ્રગટે છે. એટલું જ નહીં પણ આપણે આગળ જોઈ ગયા તેમ આપણામાં જ અગોચરે વસી રહેલા દુરિતને પ્રગટ થતાં વેંત આપણે તેને ચાહવાં માંડીએ છીએ. આપણે તરત જ તંત્ર રચવા તૈયાર થઈએ

છીએ. આ ગેંડાઓ આખરે સરમુખત્યારશાહીનાં હાથા બની જાય છે. સરમુખત્યારો શરૂઆતમાં આપણા વ્યક્તિત્વ પર આક્રમણ કરે છે અને પછી સામૂહિક માધ્યમો પર આક્રમણ કરીને આપણી ભાષાનો ભુક્કો બોલાવી નાખવાનું પસંદ કરે છે. ડેઈઝીએ બરાંઝેની સાથે રહેવાનું કબૂલ્યું ત્યારે પોતાની લાચારી આટલી બધી વધી જશે તેની કલ્પના કરી ન હતી. જો ભાષા જ તેમના હાથમાંથી જતી રહે તો પછી બાકી રહે શું ? આ જ કારણે તે બરાંઝેનો ત્યાગ કરે છે.

ટ્રેજેડીનો નાયક જે પ્રકારનો સંઘર્ષ અનુભવે છે તેવો કોઈ સંઘર્ષ આ પ્રતિ-નાયક અનુભવતો નથી. એથી ઊલટ સંકલ્પશક્તિ વગરનો આ સાવ સામાન્ય માનવી જ આ બધાં અદમ્ય પરિબળો સામે, ભાંગી પડેલી ભાષા સામે, સમગ્ર તંત્ર સામે અને એકાંત, સંક્રમણહીનતામાંથી જન્મતા શૂન્ય સામે ઝઝૂમે છે. અહીં જાણી કરીને બરાંઝેના પાત્રને નબળું ચિતરવામાં આવેલું છે. આ પાત્રના આવા વ્યકિતત્વને પરિણામે તેની આગળ છવાઈ જતું શૂન્ય વધારે ભયંકર લાગે છે. પાત્રનું વ્યકિતત્વ અને તેને જે પરિબળોનો સામનો કરવો પડે છે તે – આ બે વચ્ચેનું વ્યસ્ત પરિમાણ આ ભયાનકને નિષ્પન્ન કરી આપે છે. સાથે સાથે બરાંઝેના પાત્ર દ્વારા આપણા યુગના માનવીની કરુણા પણ સામર્થ્યપૂર્વક રજૂ થઈ શકી છે બરાંઝે પોતે પણ અંતે દુરિતના સૌન્દર્યથી મુગ્ધ થાય છે. તે પ્રેતાત્મા શરીરને કુરૂપ માનતો થાય છે. ગેંડાની ચામડી મોહ જન્માવે છે. તે પણ એટલે સુધી કે તે પોતે ગેંડો બનવા તૈયાર થાય છે, માત્ર તે સમય ચૂકી ગયો છે એટલે જ માનવ રહેવાનું સ્વીકારે છે. આ રીતે બરાંઝે પણ પોતાની લાચારીથી માનવ તરીકે બાકી રહી ગયો છે. પોતાની આંખ સામે હજારો વર્ષોથી ચાલી આવેલી સંસ્કૃતિનાં ચીંથરાં ઊડી જતાં એણે જોયાં, પોતે સાચો છે કે ખોટો તેની પણ તેને ખબર નથી. આપણે તેના માટે એટલું કહી શકીએ કે આ પાત્રની કક્ષા સામાન્ય, પણ તેના દ્વારા જે કાર્ય થયું તે અસામાન્ય. આ બે વચ્ચેનું અંતર પણ ભયાનકને નિષ્પન્ન કરવામાં સહાયક નીવડે છે. બરાંઝેની પરિસ્થિતિ રિચાર્ડ કો કહે છે તે પ્રમાણે આપણા બધાની પરિચાયક બની રહે છે. આપણી આગળ છેવટે તો બે વિકલ્પો રહી જાય છે. કાં તો આ અસંગતિનો સ્વીકાર કરવો કાં તો પછી તેની સામે વિદ્રોહ કરવો, પણ આ વિદ્રોહ પણ આપણા અસ્તિત્વની એક શરત જ બની રહે છે અને એટલે તે વિદ્રોહ પણ અસંગતિ જ બની રહે છે. (યોનેસ્કો : અ સ્ટડી ઓવ હિઝ પ્લેઝ) અહીં આલ્બેર કામૂએ કહેલી વાત પણ તરત જ યાદ આવી જાય છે. એક બાજુ આપણી સમક્ષની પરિસ્થિતિને અતિક્રમવાનું વલણ છે અને બીજી બાજુ એ પરિસ્થિતિને શરણે

થઈ જવાનું વલણ છે. બરાંઝે ગેંડાઓની ભાષા શીખવા માગે છે એનો અર્થ જ એ થયો કે માનવીએ ઉપજાવેલી ભાષા પડી ભાંગી છે – જ્યાં આ ભાષા ભાંગી પડે છે ત્યાં ભયાનક પ્રગટે છે. એરિસ્ટોટલે કહેલી દયા અને ભીતિની લાગણીઓમાંથી આપણી નિયતિમાં માત્ર ભીતિ જ હવે નિર્માયેલી છે. આ જોઈએ તો બરાંઝેની સ્વગતોક્તિ અને એને પરિણામે જન્મતું મૌન તથા Bald Prima Donna નાટકમાં અન્તે બધાં પાત્રો વાચાળ બનીને અસંબદ્ધ ભાષા બોલવા માંડે છે તે બંને એક જ પ્રકારના છે.

બર્તોલ્ટ બ્રેખ્ટ પછી યોનેસ્કોએ 'રાઈનોસરોસ' દ્વારા મહત્ત્વપૂર્ણ 'political drama' ની રચના કરી એવું કહેવાયું છે. 'માનવને તેની પોતાની બુદ્ધિએ દીધેલા છેહ' ને રિચાર્ડ કો જેવા આ નાટકના વસ્તુ તરીકે ઓળખાવે છે. યોનેસ્કોએ જાતે આ નાટકને 'નાઝીવિરોધી' તરીકે ઓળખાવ્યું છે. આમ છતાં આ નાટકને માત્ર ઐતિહાસિક બનતું રોકવાના તેણે બનતા પ્રયત્નો કર્યા છે. આ નાટક દ્વારા તેઓ માત્ર આ ભયાનક તંત્રનાં ભયસ્થાનો ચીંધી બતાવવા માગતા હતા. એટલે બોતાર, ઝર્યાં કે ઘુદારની ઉક્તિઓ જુદા જુદા સમ્પ્રદાયના ખરીતાઓ જ છે. આપણી વિચારપદ્ધતિ વાસ્તવિકતાની આડે અંતરાય બનીને ઊભી રહી જાય છે. આ નાટક જ્યારે ભજવાયું ત્યારે કોઈએ તેને terrible farce and fantastic fable કહ્યું, જર્મનીમાં તે ટ્રેજેડી તરીકે ભજવાયું. યોનેસ્કો આ બંને અર્થઘટનને માન્ય રાખે છે. પોતાના આ નાટક વિશે લખતાં તે કહે છે. 'મારું આ નાટક કટાક્ષનાટક નથી, તેમાં એકહથ્થુ સત્તાના ઉદયનું વસ્તુલક્ષી નિરૂપણ છે. આ સત્તા વિકસે છે, પ્રચાર કરે છે, વિજયી થાય છે અને તેની સાથે સાથે આખા જગતને સમ્પૂર્ણ રીતે પલટી નાખે છે... આ નાટક લખવાનું પ્રયોજન કોઈ એક દૃષ્ટિકોણ કઈ રીતે બધી વસ્તુઓમાં પ્રવેશી જાય છે, પ્રજાના સમૂહને હિસ્ટીરીઆની કક્ષાએ લઈ જાય છે, કોઈ ચર્ચાસ્પદ વિચારને જ્યારે સરમુખત્યાર, દેશનેતાઓ, આપખુદ શાસકો સમર્થ સાધન તરીકે પ્રયોજવા માંડે ત્યારે તો કેવું ખતરનાક હથિયાર બની જાય છે તે દર્શાવવાનું હતું; એની સાથે સાથે આવા વિચારની કેવી ખરાબ અને ભયાનક અસર 'પ્રજા' પર પડે છે તે પણ મારે દર્શાવવી હતી.'

આ નાટકને રૂપકગ્રંથિ કહીશું કે પછી ફ્રકુશેન્ક જેને Roman myth કહે છે તેવા પ્રકાર તરીકે ઓળખાવીશું ? યોનેસ્કોએ ભલે અન્યત્ર કહ્યું હોય કે સર્જક પ્રજાને કશું શીખવવા માગતો નથી, પ્રજાને ઉપદેશ આપવા માગતો નથી– પરંતુ ઉપરના અવતરણથી સ્પષ્ટ થાય છે કે તે આ નાટક દ્વારા તો ઉપદેશ

આપવા માગે જ છે. આમેય યોનેસ્કોની નાટ્યકાર તરીકેની શક્તિઓ લઘુ નાટકોમાં જેટલી માત્રામાં પ્રગટ થઈ શકી છે તેટલી મોટાં નાટકોમાં થઈ શકી નથી. આ નાટકમાં એક પછી એક પાત્ર ગેંડા બનતા જાય એમાં ચબરાકિયાપણું વધારે દેખાય છે. એટલે જ આ પાત્રો જે તે વિચારસરણીના વાહક બની રહેવાથી વિશેષ કશું સિદ્ધ કરી શકતા નથી. મૂળ પ્રશ્ન તો એ છે કે માનનીય કાર્યોમાંથી જન્મતી દુરિતની સમસ્યાનો સામનો કરવાનું યોનેસ્કો સ્વીકારે છે કે નહીં ? આપણે માનીએ છીએ એટલું, દુરિતને 'સમજવું' સરળ નથી. ગેંડાઓના આક્રમણને પરિણામે નૈતિક સંકુલતાની સમસ્યા જે જન્મવી જોઈએ તે અહીં જોવા મળતી નથી. યોનેસ્કો તેના અડછતા નિર્દેશ કરી આપે છે ખરો. દા. ત. નાટકના પહેલા અંકમાં બરાંઝે ડેઈઝીની નજરે પડવાનું પણ ટાળે છે. આ જ બરાંઝે અઠવાડિયા પછી, ડેઈઝી આગળ પોતાના પ્રેમની કબૂલાત કરે છે, ડેઈઝીને ચુમ્બન, આલિંગન કરે છે. આ રીતે આ બંનેનો પ્રેમ દુરિતની આબોહવામાં જ ખીલી શક્યો. દુરિતે જ તેમના પ્રેમને શક્ય બનાવ્યો. 'એમિદી' નાટકમાં પંદર વર્ષથી મોટાં થઈ રહેલાં શબનો નિકાલ કરવાને માટે નાયક જાય છે ત્યારે એ શબ–દુરિત– તેને અચાનક આકાશમાં ઊર્ધ્વગમન કરાવે છે. પણ આ પ્રકારના અર્થઘટન યોનેસ્કોને ક્યારેક ઉપદેશાત્મકતા તરફ લઈ જાય છે તો ક્યારેક અતિશય તારણો તરફ લઈ જાય છે.

કામૂની 'ધ પ્લેગ'માં પ્લેગનો સામનો કરવામાં એકથી વધારે વ્યક્તિઓ જોડાય છે. પણ અહીં આ દુરિતનો સામનો કરવા કેમ કોઈ તૈયાર થતું નથી એ પ્રશ્ન આપણને થાય છે. એટલું જ નહીં, પણ નાટકમાં એક અઠવાડિયાનો જ સમય આલેખવામાં આવે છે. સાત જ દિવસમાં આ નગર બહારના જગતથી પૂરેપૂરું છેદાઈ જાય છે. સાત જ દિવસમાં એકલોઅટૂલો, અસહાય, અશક્ત બરાંઝે જ બાકી રહી જાય છે. આ ચમત્કાર કહેવાય. હજારો વર્ષની સંસ્કૃતિ, માનવમૂલ્યોનું શું ? પણ યોનેસ્કો આનો ઉત્તર પોતાની રીતે પહેલા અંકમાં આપી દે છે. સૌ પ્રથમ તો આ દુરિતને પારખવામાં જ બધા નિષ્ફળ ગયા હતા. એને બદલે બીજી નિરર્થક ચર્ચામાં જ પાત્રો ડૂબેલા રહ્યા. એટલું જ નહીં, દુરિતને સૌન્દર્યના પર્યાય તરીકે માની લેવાને પરિણામે એક પછી એક એ સુંદરતાને પામવા માટે આતુર બને છે. વળી સાથે સાથે તંત્રમાં આપણી માન્યતાઓને બદલી નાખવાની ભયંકર શક્તિ છે; આપણને ખબર પણ પડતી નથી કે આપણે બદલાઈ ગયા ! વીસમી સદીનો માનવી સમૂહમાં જ જીવવાનું પસંદ કરે, એ રીતે ગેંડો આપણા જમાનાની આગવી ભીથ બની રહે છે. માનવી જ્યારે ગેંડો બનવાનું પસંદ કરે છે ત્યારે તેની સાથે સાથે તે ભાષાને

નકારે છે. માનવવ્યવહારના સાધન રૂપ, હૃદયની ગૂઢતમ લાગણીઓના પ્રકટીકરણના સાધન રૂપ ભાષાનો નકાર કરવાનો અર્થ સમગ્ર માનવતાનો નકાર કરવો એવો થાય છે. આ ભાષા દ્વારા તો તે સૃષ્ટિના સર્વોચ્ચ શિખર પર બેસી શક્યો હતો. આપણી વર્તમાન ભાષા ભાંગી પડી છે એ વાત યોનેસ્કો લગભગ તેનાં બધાં જ નાટકોમાં વ્યક્ત કરી આપે છે. પરંતુ ભાષા ભાંગી પડવાની સાથે જ આપણા વ્યક્તિત્વનું ગૌરવ પણ આપણે ગુમાવી દીધું છે એ વાત જેટલા સામર્થ્યપૂર્વક 'Bald Prima Donna'માં કરવામાં આવી છે તેટલા સામર્થ્યપૂર્વક કદાચ બીજા કોઈ નાટકમાં કરવામાં આવી નથી. યોનેસ્કોએ એક સ્થળે કહ્યું છે: માનવી પોતાની લાગણીઓનો અર્થ ભૂલી ગયો છે, પોતાના અસ્તિત્વને ભૂલી ગયો છે અને એટલા માટે તે ગમે તે બની શકે છે.' વળી જે પોતાના અસ્તિત્વને ટકાવી રાખવા માગે છે તેની નિયતિમાં પણ એકલતા અને શૂન્ય શિવાય કશું જ હોતું નથી. બરાંઝેની સ્વગતોક્તિમાં ત્રણ પ્રકારની એકલતા જોવા મળે છે. emotional solitude, spiritual solitude, intellectual solitude. બરાંઝેની સાથે તો શ્વાન પણ નથી. આદમની જેમ નવેસરથી સૃષ્ટિ શરૂ કરી શકાય પણ ઇવ તો નાસી ગઈ હતી! અસ્તિત્વવાદીઓ કહેતા હતા કે આ જગતમાં આપણે ગજું કાઢવાનું છે. પણ હવે કોની આગળ આ ગજું કાઢવાનું? દોસ્તોએવ્સ્કીએ 'બ્રધર્સ કારામઝોવ'માં કહ્યું છે.: એક હાથમાં રોટલો મૂકો અને બીજા હાથમાં સ્વતંત્રતા મૂકો તો લોકો સ્વતંત્રતાને બદલે રોટલો જ પસંદ કરશે! પણ લોકો રોટલા માટે ગેંડા બન્યા એમ આપણા જગતમાં કહી શકાશે ખરું? આપણું જગત સૂત્રો, ખરીતાઓ, પ્રચારનું જગત છે. આપણી સંસ્કૃતિ તો 'thinking civilization, (રિચાર્ડ કો) છે, બરાંઝે આ સંસ્કૃતિ સામે માથું ઊંચકે છે અને કહી નાખે છે:' વારું, જો એમ જ હોય તો હું...હું વિચારવા જ માગતો નથી.' અને એ રીતે આપણી સંસ્કૃતિને ફગાવી દેવા તૈયાર બને છે.

આ રીતે આપણને જણાઈ આવે છે કે 'રાઈનોસરોસ' નર્યું પ્રાસંગિક, નર્યું ઐતિહાસિક બનતું નથી અને સાથે સાથે પ્રતીકાત્મક ભૂમિકાએ પણ જઈ શકતું નથી. અંતે તો યોનેસ્કો એવા તારણ પર આવે છે કે બરાંઝે વિખૂટો પડી ગયો નથી પરંતુ તર્ક, બુદ્ધિ, વ્યવસ્થાનો ઇજારો ધરાવનારાઓ જ વિખૂટા પડી ગયા છીએ. પણ વ્યક્તિ અને સમાજ વચ્ચેનો સંઘર્ષ અવિરતપણે ચાલ્યા જ કરશે અને એમાં ભલે વેદના, યાતના પ્રાપ્ત થતાં હશે પરંતુ અંતે વિજય તો વ્યક્તિનો જ. પણ આ વિજય જ જો એક પ્રકારની અસંગતિ બની જતો હોય તો!


હસ્તિ પાઇપ
ખેડૂતોને એક વરદાન
Hostalen
PIL
નિર્માતા:
પૉલિઓલેફિન્સ
ઇંડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ
નરીમાન પૉઈન્ટ, મુંબઇ ૪૦૦ ૦૨૧
® પશ્ચિમ જર્મનીની હેકસ્ટ એ જી. નો રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક

Folding its hands
And offering its song,
The bullfrog.
If it rains
come with your umbrella,
Midnight moon.

Yamazaki Sokan

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, કયૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : આકૃતિ, સી/૪૮ સરદાર ઉ. નગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૧

स्रोतइ - ८

'એતદ્' વિશેની માહિતી

(Form IV)

પ્રકાશન સ્થળ : ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨

પ્રકાશન અવધિ : માસિક

મુદ્રકનું નામ : સૌ. ઉષા સુરેશ જોષી

નાગરિકતા : ભારતીય

સરનામું : ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨

પ્રકાશકનું નામ)
નાગરિકતા) ઉપર પ્રમાણે
સરનામું)

તંત્રીઓ : સૌ. ઉષા જોષી (ભારતીય) ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર,
પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨

જયન્ત પારેખ, (ભારતીય) એ/૨૦, અમ્બિકા એસ્ટેટ,
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ–૭૭

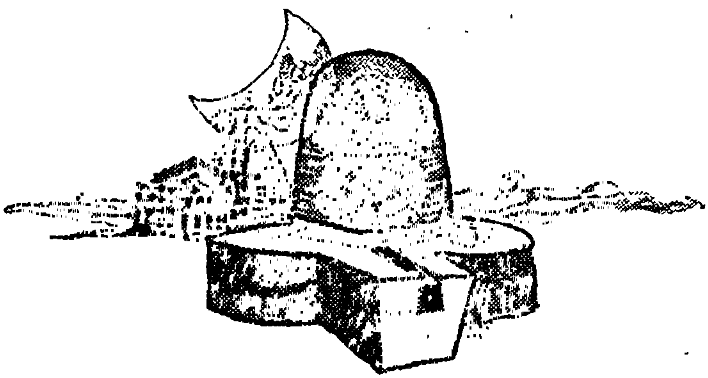
રસિક શાહ (ભારતીય) ત્રીજે માળ, બ્લોક નં. ૧૦,
ઇન્ડિયા હાઉસ-૩, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

સામયિકના માલિક : સૌ. ઉષા સુરેશ જોષી

સરનામું : ઉપર પ્રમાણે

હું, સૌ. ઉષા સુરેશ જોષી, આથી જાહેર કરું છું કે ઉપરની વીગતો મારી જાણ પ્રમાણે સાચી છે.

૧૩–૭–૭૮ સૌ. ઉષા જોષી




હસ્તિ પાઇપ
ખેડૂતોને એક વરદાન
Hostalen
PIL
નિર્માતા:
પૉલિઓલેફિન્સ
ઇંડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ
નરીમાન પૉઈન્ટ, મુંબઇ ૪૦૦ ૦૨૧
® પશ્ચિમ જર્મનીની હેકસ્ટ એ. જી. નો રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક

એતદ્

જૂન ૧૯૭૮ વર્ષ ૧ અંક ૮

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી
ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ
૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ
પેડર રોડ
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ
એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ
મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ)
મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

વ્યવસ્થા / મુદ્રણ : આકૃતિ, સી-૪૮, સરદાર ઉદ્યોગનગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૬.

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
જયંત પારેખ, મુંબઈ
રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે
'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી
કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

અનુક્રમ

સૂચના

કેટલાક ગ્રાહકોને પાછલા અંક નિયમિત રીતે મળ્યા નથી. જે અંકો ન મળ્યા હોય તે વિશે વ્યવસ્થાપકને જાણ કરવાથી ખૂટતા અંક મળી જશે. ગ્રાહકોને પડેલી તકલીફ બદલ ક્ષમાયાચના.

થાક

સુરેશ હ. જોષી

હવે મને થાક લાગ્યો છે.
તમે માનશો? હું જન્મ્યો ત્યારે જ સત્તાવીસેકનો,
અરે કદાચ સિત્તેરનો હોઈશ!
મારો એક પુરાતત્ત્વવિદ્ મિત્ર કહે છે કે
મારા દાંત
હડાપ્પા સંસ્કૃતિના મળી આવેલા અસ્થિપિંજરના
દાંતને મળતા આવે છે.
દ્વાપર યુગમાં પકડેલી ગદાના વજનથી
હજી મારો જમણો હાથ કળે છે.
ત્યાર પછી કાંઈ નહિ તો પચાસેક યુદ્ધોમાં
હું હણાયો હોઈશ.
ક્યાંક એકાદ ખાંભી પર
મારું નામ વાંચ્યાનું પણ મને સાંભરે છે.
એમ તો એક વાર કાયરતાનો માર્યો
ખેતરમાં ચાડિયો થઈને
ઊભો રહી ગયો હતો
તો ય ગોળાથી વીંધાઈ ગયો હતો!

હજી કોઈ વાર મારા શ્વાસમાં કોઈકને
પોટેસિયમ સાઈનાઈડની ગન્ધ આવે છે;
પ્રિયતમાને આલિંગન કરવા જતાં
મારા કાંડા પર ત્રોફાયેલી
પાંચ આંકડાની સંખ્યા પર નજર પડતાં
એ બિચારી છળી મરે છે!
આ તો જાણે હજી ગઈ કાલની વાત.
એમ તો મેં ઘણા પાઠ ભજવ્યા છે –
એક વાર ઘર છોડીને ભાગી ગયો
ત્યારે એમ હતું કે
ક્યાંક મારાથી થોડેક આગળ નીકળી ગયેલા
સિદ્ધાર્થનો ભેટો થઈ જશે,
પણ કોઈ મળ્યું નહિ!
મારી માએ પાડેલાં આંસુનું ઇન્દ્રધનુષ
મેં ત્યારે પૂર્વાકાશમાં જોયું હતું ખરું!
સમજણ આવતાં વાર લાગી,
સમજણ આવી ત્યારે હું હસ્યો:
આ ઘર વગરનાં ઘર!
એમાં કોઈ વસે તો ય શું! એને કોઈ છોડે તો ય શું!
પણ કોઈક વાર તો મને લાગે છે કે
હજી હું અન્તરીક્ષમાં જ છું,
છત્રીદળ સાથે પેરેશ્યૂટ બાંધીને
નીચે ઊતરતો હતો,
પણ હજી નીચે ને નીચે ઊતર્યે જ જાઉં છું,
ધરતી જ ક્યાંક અલોપ થઈ ગઈ લાગે છે.
એમ તો જીવતે જીવ ઘણી વાર
ધરતી પગ નીચેથી સરી ગઈ હતી!
પણ આ તો મારી ગેરહાજરીમાં
પૃથ્વીનો પ્રલય થઈ ગયો છે કે શું?
પણ આવું તો કોઈક જ વાર લાગે છે.
બાકી તો બૂટ ઠપકારતો, મારાં પગલાંના
પડઘા ગણતો

૪ એતદ્ જૂન ૭૮

હું સૂની શેરીઓમાં ઘણી વાર ચાલતો હોઉં છું.
એમ તો કોઈક વાર મેં મને નવસ્રો
ધ્રૂજતો પણ જોયો છે
ત્યારે ભાંગવા આવેલા કોઈ સામ્રાજ્યના
ચીંથરેહાલ ધ્વજને શરીરે
લપેટીને, માંડ બચી ગયો છું!
આ અનેક સાંધાવાળી
થાગડથીગડ નિદ્રા
એ તો કાંઈ આશ્વાસન નથી,
એના છિદ્રમાં થઈને કોઈક વાર એવું કશુંક
મારામાં પ્રવેશી જાય છે
જે મને જ મારાથી અજાણ્યો કરી મૂકે છે!
પછી હું મને શોધવાનો ઉદ્યમ માંડી બેસું છું.
ત્યારે મને મારી કશી એંધાણી મળતી નથી–
થાય છે : આટલું જીવ્યો છતાં ય
ક્યાં ય મારું કશું ચિહ્ન કેમ નથી?
તો શું હું હતો એ જ
ઈશ્વરે કરેલી છેતરપીંડી?
ના, મારે ઈશ્વર સાથે યુદ્ધમાં ઊતરવું નથી;
હોવા ન હોવાની ફિલસૂફી ડહોળવી નથી.
હું તો સમયના કોટકિલ્લામાં છીંડું પાડીને
સમયની બહાર ભાગી છૂટવા ઇચ્છું છું.
પણ સમય મને દાઝી ગયેલી ચામડીની જેમ
ચોંટી રહ્યો છે!
એમ તો કોઈ વાર જીવ્યો છું એક નિરુપદ્રવી
અદનો આદમી થઈને,
આજ્ઞાંકિત બનીને
પૂરાતા પાયાના ચણતરમાં પથ્થર પણ થઈ જોયું છે,
વૃક્ષનાં મૂળની જેમ અન્ધકાર અને ભેજમાં
ગૂંચવાતો પણ રહ્યો છું.
અર્ધી જિન્દગી તો ખભે ચઢી બેઠેલાં
દેવદેવલાંને હેઠે ઉતારવામાં ગઈ છે.

એટલે તો કહું છું ને કે
હું ખૂબ થાકી ગયો છું.
કવિઓની શૂન્યની ભ્રામક કલ્પનાએ
મને છેતર્યો છે
શૂન્ય તો કાચ જેવું બરડ છે.
એની બખોલમાં આરામથી પોઢી જવાશે
એ આશાએ
હું એમાં પેસવા ગયો હતો.
શૂન્યથી હું લોહીલુહાણ થયેલો
આદમી છું.
મરણ એટલે મોક્ષ
એ વાતમાં મને વિશ્વાસ નથી.
મરણ પછી ય સમય તો વળગેલો જ રહે છે
એ મેં મરેલાઓની આંખોમાં જોયું છે.
પછી ગણિત બદલાય છે, એટલું જ!
આ બધો પ્રપંચ ઊભો થયો
ઈશ્વરની ફોસલામણીથી એની સાથે
જુગાર માંડી બેઠો તેથી
મને તો હતું કે આવો ધરખમ ખેલાડી
આપણે તો જરૂર હારીશું,
હારવાને નિમિત્તે બધું પાછું વાળીને
છૂટી જઈશું!
પણ હું તો જીત્યે જ ગયો
પાંચ ઇન્દ્રિયો તો હતી,
બીજી વળગી દશ.
સૌથી પહેલી તો હોડમાં મૂકી હતી આંખ
હતું કે આંખ જો હારું તો પછી બધું ભૂંસાઈ જશે,
પછી હું ય નહિ રહું.
પણ ઈશ્વર ચતુર, મારી વાત પામી ગયો.
મારા મહેરબાન, હું તો એવો જીત્યો,
એવો સજ્જડ જીત્યો કે
ઊઘડી ગઈ એક સાથે હજાર આંખ!

૬ એતદ્ જૂન ૭૮

આમ ઈશ્વરે તો ભારે અંચઈ કરી.
છેલ્લે મેં હોડમાં મૂકી વાણી
ને મારું આવી બન્યું,
હું ફરીથી જીત્યો–
પછી તો શબ્દો શબ્દો શબ્દો
ચારે બાજુથી મને ઘેરી વળ્યા શબ્દો
ઈશ્વર તો હારીને મૂગો થઈ ગયો.
હું શબ્દોથી છૂટવા શબ્દોને ખંખેરું,
એ જોઈને અબુધ લોકો કહે,
'આ તો કવિતા કરે છે!'
ઋગ્વેદમાં થઈને બૃહદારણ્યકમાં પેઠો
ત્યાંથી નીકળ્યો તે ભગવદ્ગીતામાં અટવાયો
પછી તો મેં કાંઈ વન વીંધ્યાં છે વન–
પણ શબ્દો પાછળ સંતાવાનું તો ન જ બની શક્યું.
એટલે હું રહ્યો હું નો હું!
થોડી વધુ ઉપાધિ, થોડાં વધુ વિશેષણો વળગ્યાં
તે નફામાં!
હવે એ બધું ઉપાડતાં થાક લાગ્યો છે.
હવે નથી રહેવું માણસ,
ના, કોઈ ઈશ્વર થવા લલચાવે તો ય
હવે હું ફસાવાનો નથી.
અણુમાંથી વિભુ
અને વિભુમાંથી અણુ થઈને
ફેંકાતો જ રહ્યો છું
ખણ્ડેર થઈ ગયેલી જગતની રાજધાનીઓની
રજ ચોંટી છે મને,
પ્રલયોને હું શ્વસી ચૂક્યો છું.
હવે થાક લાગ્યો છે.
જોઈએ તો કાચીંડો થઈને કેળનાં પાનની
છાયામાં બેઠો રહીશ,
સરોવર નીચે નાનો શો કાંકરો થઈને
પડ્યો રહીશ

હોલવાઈ ગયેલા દીપની ધ્રૂમરેખાની જેમ
વિખેરાઈને અદૃશ્ય થઈ જઈશ.
પણ હવે માણસ થવાનો થાક લાગ્યો છે.
મારી સાથે અટવાઈ અથડાઈને
થાકી ગયેલો મારો પડછાયો
તો ક્યારનો ય મારો સાથ છોડીને
ક્યાંક સરી ગયો છે.
મારે હવે ક્યાંક પગ વાળીને બેસવું છે.
બની શકે તો મારી હજાર આંખો મીંચી દેવી છે.
મારી બધી ઇન્દ્રિયોને પાછી વાળી લેવી છે.
મારા વિસ્તરેલા બધા જન્મોને સંકેલી લેવા છે.
મારા અસંખ્ય શબ્દોને
એક ફૂંકે ઉરાડી દેવા છે.
મારે ક્ષણિક થઈને લય પામી જવું છે.
હું આ માણસ થઈને રહેવાના
ઉદ્યમથી થાકી ગયો છું,
થાકી ગયો છું
હવે બસ.

મદ્રાસી હોટલ અને મોહનભાઈની મુલાકાત

ભૂપેન ખખ્ખર

મદ્રાસી હોટલમાં પાંચ વાગ્યે નાસ્તો કરવા ગયો. અંદર પેસતાં થોડી વાર ખંચકાયો. ડાબી કે જમણી બાજુ બેસવું તે નક્કી કરી શક્યો નહીં. ડાબી બાજુ બેસવાના લાભ નીચે મુજબ હતા :

૧. બારીમાંથી બહારની દુનિયા જોઈ શકાય.

૨. પંખો માથા પર ફરે નહીં.

૩. રસોડાનો અવાજ સંભળાય નહીં.

જમણી બાજુ બેસવાના લાભ વિશેષ હતા :

૧. ખૂણામાં સનમાઈકા લગાડેલું નાનું ટેબલ હતું જ્યાંથી હોટલની તમામ વ્યક્તિને ધ્યાન ખેંચ્યા સિવાય જોઈ શકાય.

૨. ગલ્લા પરનો રેડિયો, બાજુમાં પ્લાસ્ટરનાં કૂતરાં ને લક્ષ્મીજીના હાથમાંથી અદૃશ્ય રીતે નીકળતાં નાણાંવાળું લક્ષ્મીચંદ ભગાજીનું કેલેન્ડર. આ બધાંનું નિરીક્ષણ કરી શકાય.

૩. બારીની જગ્યાએ નાખેલા પારદર્શક કાચ પર પડતાં પ્રતિબિમ્બને કારણે અંદર અને બહારની દુનિયાના પ્રતિક્ષણે બદલાતા રૂપની ઝાંખી થઈ શકે.

હું ડાબી બાજુએ બેઠો. ક્ષણ વારમાં મારી સામેની ખુરશીમાં ઝીણી લીટીવાળું પીળું બુશશર્ટ પહેરી ચરબીવાળા ચહેરાનો એક યુવાન બેઠો. મારી જમણી

બાજુ બેસવું હતું. ઊઠવા માટે કોઈ બહાનું હતું નહીં તેથી મનોમન ચિઢાયો. ચરબીથી લથબથ થતાં ચહેરામાંથી પાતળી લાલ જીભ નીકળી ને એણે મસાલા ઢોંસાનો ઓર્ડર આપ્યો. હવે એ મારી સાથે એકીટશે–નિષ્પલક જોવા લાગ્યો.

બેગમાંથી મેં ઈલેક્ટ્રિસિટિનું બિલ, ચોળાઈ ગયેલ હરિદાસનો પત્ર, ટેલિફોનના નંબરની ચબરખીઓ અને વ્યાકરણની ચોપડી કાઢી. ચાહનો ઓર્ડર આપ્યા બાદ રદ કરીને મસાલા ઢોંસો મંગાવ્યો. સામે ગાલ પરની ચરબી ખેંચાઈ ને એમાંથી સ્મિત ઝર્યું. મેં વ્યાકરણની ચોપડી આંખ સુધી લીધી.

ઉભયાન્વયી અવ્યય : બે શબ્દો કે શબ્દસમૂહો કે પેટાવાકયોને ઉભયાન્વયી અવ્યય કહેવાય છે. તેના આઠ પ્રકાર નીચે મુજબ છે.
સંકેતવાચક...

એ ચોપડીની આરપાર જોતો હતો. વેઈટર ગરમ ઢોંસા લઈને આવ્યો ત્યારે મારી ખુરશી સાથે અથડાયો. મને ચોપડીની બહાર જોવાનું, ચોપડી નીચી કરવાનું, પીળા બુશશર્ટ પહેરનારનો લાલાશ પડતો ગરમ મસાલા ઢોસો ને કોપરાની ચટણી જોવાનું, મારા ઢોંસા વિશે પૃચ્છા કરવાનું, પીળી લીટીવાળાના આંખ, મોં અને ભાવ તપાસવાનું બહાનું મળી ગયું. મારે આ તકનો પૂરેપૂરો લાભ લેવો હતો. ચોપડી ચાર ઈંચ નીચે કરીને, સાથોસાથ વીસ અંશ ડોક ફેરવીને હું કંઈક બોલવા જાઉં તે પહેલાં ચરબીવાળા ચહેરાએ ઉચ્ચારેલા શબ્દો સાંભ

"બહુવ્રીહિ સમાસ અને હેત્વર્થ કૃદંત મને હજુ સમજાતાં નથી.' કહી પીળું બુશશર્ટ ખંધુ હસ્યું.

મસાલા ઢોંસાના વિચારોથી હોઠને છેડે ભરાઈ રહેલી લાળ હાસ્યથી બીભત્સ રીતે ચકચકિત થઈ મારી સામે એકીટશે તાકવા લાગી.

હવે તો મારે બાજુની ખાલી ખુરશી એના માથા પર પછાડી બે ચાર ગાળ સંભળાવવી હતી. પોલિસને બોલાવી બીભત્સ હાસ્ય બદલ જેલના સળિયા પાછળ ધકેલી દેવો હતો. રાડ મારી એને કહેવું હતું કે મારો મોટોભાઈ નાણાંપ્રધાન છે, પૈસાની પાકીટમાંથી મોટાભાઈનો ફોટો બતાવી ટેબલ પર ચઢી, બૂટની એડીથી એના મસાલા ઢોંસાનો છૂંદો કરવો હતો, વ્યાકરણ વિશે મારે એને જવાબ દેવો નહોતો.

હુ બોલ્યો;

'મસાલા ઢોંસો ખાવાથી મોંમાંથી ઉપવ્યંજન સરી પડશે.'

ઝડપથી એણે મસાલા ઢોંસો ખાવાની શરૂઆત કરી. માથું નીચું કર્યું. હાથમાં કુશળ સર્જનની અદાથી કાંટો ને ચમચી લીધાં. આંખને પીળા ચળકતા લાંબા પદાર્થ પર એકાગ્ર કરી વાઘની અદાથી તરાપ મારી. બરોબર આ જ ક્ષણે એના વાળની મધ્યમાંથી શરૂ થઈ ત્રણ ઈંચ આગળ વધી કાળા ડિબાંગ બરછટ વાળ વચ્ચે ખોવાઈ જતો એનો સેંથો મેં જોઈ લીધો. ઢોંસામાંથી મારે કકડો માંગીને ખાવો હતો.

હું ઢોંસો આવે તેની રાહ જોતો હતો. ખરેખર તો પ્લેટમાંની એની સ્થિતિ જાણવા હું આતુર હતો. એની શરતો નીચે મુજબ હતી :

(૧) ઢોંસો પ્લેટની બરાબર વચ્ચે હશે ને

(અ) ચમચી ડાબી બાજુ ને કાંટો જમણી બાજુ હશે તો મોહનભાઈ સાથે મુલાકાત થશે.

(બ) ચમચી કોપરાની ચટણીમાં હશે ને કાંટો જમણી બાજુ હશે તો મોહનભાઈની મુલાકાતમાં સફળ થઈશ.

(૨) ઢોંસો પ્લેટની જમણી બાજુ હશે ને

(અ) ચમચી ડાબી બાજુ ને કાંટો જમણી બાજુ હશે તો મોહનભાઈ મળશે પણ રાહ જોવી પડશે.

(બ) ચમચી કોપરાની ચટણીમાં હશે ને કાંટો જમણી બાજુ હશે તો મોહનભાઈની મુલાકાતમાં સફળતા મળતાં વખત જશે.

(૩) ઢોંસો પ્લેટની ડાબી બાજુ વધુ ઢળેલો હશે ને

(અ) ચમચી ડાબી બાજુ ને કાંટો જમણી બાજુ હશે તો મને ધૂતકારી ઘરમાંથી કાઢી મૂકશે.

(બ) ચમચી કોપરાની ચટણીમાં હશે ને કાંટો જમણી બાજુ હશે તો ઠંડો આવકાર મળશે.

(૪) ઢોંસો ડાબા હાથમાં લાવશે અથવા ચમચી ને કાંટો ઉપર્યુક્ત સ્થિતિમાં એક જ બાજુ હશે તો –

મોહનભાઈ નામની વ્યક્તિને હું મળવા જતો નથી.

જે ભાઈ મને મળ્યા હતા તેનું નામ મોહનભાઈ નથી.

જે સરનામું મને આપ્યું તે મોહનભાઈનું નથી.

ઢોંસો ૩(અ)ની પરિસ્થિતિમાં આવ્યો.

મેં પીળી લીટીવાળા બુશશર્ટને પૂછ્યું.

'તમારે બીજો ઢોંસો ખાવો છે?'

બુશશર્ટ : 'હું તો ત્રણ ઢોંસા ઝાપટી શકું. પણ કેમ, તમારે ખાવું નથી?'

હું : 'ખાવું તો છે. પણ ૩(અ)ની સ્થિતિમાં આવેલો આ ઢોંસો મને સફળતા અપાવશે નહીં.'

ઝડપથી વેઈટરને મેં ઈશારત કરીને ત્રણ ઈંચ સેંથાવાળા તરફ મકવા કહ્યું. જો ઢોંસો મારા વિસ્તારમાં આવેલા ટેબલના ક્ષેત્રફળનો સ્પર્શ કરી નાખત તો મારે ૩(અ)ની પરિસ્થિતિનો સામનો કરવો રહેત.

મેં બીજા ઢોંસાનો ઓર્ડર આપ્યો. બાજુના ટેબલ પર લાલ ભૂંજાઈ ગયેલા કાંદાવાળો ઉત્તપ્પા કોઈ ખાતું હતું. એ ખાવા માટેની શરતો બનાવવાની મારી હિંમત નહોતી. બારીમાંથી ઠંડો પવન આવ્યો ને પડદા પરનાં ફૂલો આનંદથી ડોલી ઊઠ્યાં. રિક્ષામાં બિલ્કુલ મોહનભાઈ જેવું જ કોઈક હતું. હવે શું કરવું?

(૧) એ મોહનભાઈ નહોતા.

(૨) એનો આભાસ આપનાર એની પ્રતિકૃતિ હતી.

(૩) આ બનાવ પહેલા ઢોંસાનો ઓર્ડર રદ કર્યા પછી બીજા ઢોંસાનો ઓર્ડર આપ્યા બાદ બન્યો.

(૪) એટલે શરતો મુજબ ઢોંસો આવશે તેનું પરિણામ આભાસ જ હશે?

મને ઢોંસો ખાવામાંથી રસ ઊડી ગયો. માત્ર કઈ સ્થિતિમાં આવે છે તે જ જાણવું હતું. હોટલમાં દાખલ થતાં જ ભૂલ કરી. જમણી બાજુના અનેક લાભ જતા કરી હું શા માટે ડાબી બાજુએ બેઠો? આ પીળા બુશશર્ટવાળો કોણ છે? હું આવ્યો કે તરત જ મારી સામે કેમ બેસી ગયો? શું હું ઘેરથી નીકળ્યો ત્યારથી જ મારો પીછો કરતો હતો? એને ખબર છે મારા વિધુર કાકા હવે રમાકાકી વિના રેઈન્બો ઈન્ડસ્ટ્રિઝ ચલાવે છે? એને એ પણ ખબર હશે કે મારો મોટાભાઈ જ્યારે નાણાંપ્રધાન થયો ત્યારે હું છાપું માથા પર મકીને નાચ્યો હતો.

વેઈટર ઢોંસો ૧(બ)ની સ્થિતિમાં લાવ્યો. મારા મોં પર હાસ્ય આવ્યું. જમણા હાથ વડે કાંટો લીધો. કોપરાની ચટણીમાંથી ચમચી કાઢી ડાબા હાથમાં લીધી. ચમચી ઢોંસામાં ખૂંપાવીને કાંટાની મદદથી માછલી જેમ તેના કકડા

કર્યાં. ઢોંસાના ગર્ભમાં રહેલ પીળા ચીકણા બટાટાની ઉપર સ્થિતિસ્થાપક પરિસ્થિતિમાં લોચા થઈ ગયેલ કાંદાની ચીરને ચમચીની મદદથી કાંટા પર વીંટાળી ગોળ ફેરવી, મોંમાં મૂકીને તરત જ ચમચીની મદદથી કોપરાની ચટણીનો સબડકો લીધો. કાંટા કે ચમચાથી કડક ચોખાની રોટલી તોડવી મુસ્કેલ હોવાથી આંગળીની મદદથી કોળિયો કરી હું ખાવા લાગ્યો.

મારા પૈસાનો મફત ઢોસો ખાતો તે બોલ્યો :

'આપણા શરીરના કયા ભાગમાં હથોડી, એરણ ને પેંગડું એ ત્રણ હાડકાં આવેલા છે?'

હું : 'મધ્યકર્ણમાં.'

હું સાચો હતો. મને પીળા બુશશર્ટને ભેટવાનું મન થયું. એના ત્રણ ઇંચના સેંથા પર મને તિરસ્કાર નહોતો. એનું હાસ્ય નિખાલસ હતું. દુનિયામાં ઘણાને બહુવ્રીહિ સમાસ તથા હેત્વર્થ કૃદંત આવડતાં નથી—અરે વાંચતાંલખતાં પણ આવડતું નથી. આભારદર્શક આંખથી એ ઊઠ્યો. દરવાજામાંથી પ્રકાશનો પુંજ ધસી આવ્યો.

મોહનભાઈને ઘેર હું કોચ પર બેઠો ત્યારે એમનાં પત્નીએ ટહુકો કર્યો : 'તમારી ક્યારના રાહ જોતા હતા. પંચાગમાં જોઈને તો એમણે મળવાનો ટાઈમ નક્કી કરેલો.' ચીટકી ગયેલ ભીનું ધોતિયું પહેરી મોહનભાઈએ બાથરૂમમાંથી દીવાનખંડના દરવાજામાં પ્રવેશ કર્યો.

ભારતીય ફોટોગ્રાફી

ચિન્મય

ભારતમાં વર્તમાન ફોટોગ્રાફી કળા વિશે લખતી વખતે મને હિમાલયના પ્રદેશમાંની વસંતની એક સવાર યાદ આવી જાય છે. તારાઓ ઝાંખા થઈ ગયા હતા પરંતુ હજુ પૂરેપૂરું અજવાળું પથરાયું ન હતું. શિયાળાનો બરફ ખૂણાઓમાં પડેલો હતો અને ઝાંખા રંગોમાં રહસ્યમય રીતે ચળકતો હતો. મેદાનોમાંથી આવેલાં થોડાં યાયાવર પક્ષીઓ પર્વતો પર પહોંચી ગયાં હતાં. તેમના અવાજ સ્પષ્ટ હોવા છતાં વેરવિખેર હતા અને નીચેની ઊંડી ખાણોમાં ખોવાઈ જતા હતા. અહીં સાદૃશ્ય સ્પષ્ટ છે. ભારતના આશાસ્પદ તસ્વીરકારો જગતનાં બીજાં ક્ષેત્રોના પ્રતિભાશાળી કળાકારોથી ઊતરતી કક્ષાના નથી પરંતુ વસંત ઋતુની શરૂઆતમાં આવનાં પક્ષીઓની જેમ પોતે શાન્ત, વેરાન ભૂમિદૃશ્યોમાં ખોવાઈ ગયા છે એવું તેમને લાગે છે. ફોટોગ્રાફીનાં ધોરણો એકંદરે ઊતરતી કક્ષાનાં છે અને સ્વાતંત્ર્ય પછી સર્જનાત્મક કળાઓમાં આવેલા જુવાળે હજુ બ્રિટિશ શાસનના ખરાબ પ્રભાવોને સમ્પૂર્ણપણે ધોઈ નાખ્યા નથી. હજુ પણ સામાન્ય માનવીને મન તો ફોટોગ્રાફી એટલે સામાજિક ઘટનાઓની નોંધ, પોતાના સ્વજનોના ચહેરા અને સ્મૃતિઓને સાચવી રાખવાની ટેકનિક જ છે.

આવી પરિસ્થિતિ માટે ઘણાં કારણો જવાબદાર છે. સૌથી મહત્ત્વનું કારણ તો

એ કે હજુ સ્નાતક કક્ષાએ કળાના શિક્ષણમાં ફોટોગ્રાફીએ ગૌરવવંતું સ્થાન મેળવ્યું નથી. અમદાવાદમાં નેશનલ ઈન્સ્ટીટ્યુટ ઑવ ડીઝાઈન (એન.આઈ.ડી.) ફોટોગ્રાફી શિખવાડે છે પરંતુ કોલેજના વિદ્યાર્થીઓ માટે યોજાયેલી અખિલ ભારતીય ફોટોગ્રાફી સ્પર્ધાના નિર્ણાયક તરીકેનો મારો અનુભવ એમ કહે છે કે એ સંસ્થાના વિદ્યાર્થીઓ કરતાં ફોટોગ્રાફીના શોખીનો વધુ મૌલિક અને પ્રયોગશીલ હોય છે. કળાસંસ્થાઓ શ્રેષ્ઠ તસ્વીરકારોને તેમની તસ્વીરોનું પ્રદર્શન યોજવા માટે અથવા વિદ્યાર્થીઓ સાથે સંવાદ કરવા માટે ભાગ્યે જ આમન્ત્રણ આપે છે. આને પરિણામે થોડાં સામયિકો સિવાય આ વિદ્યાર્થીઓનો બહારની દુનિયા સાથેનો સમ્બન્ધ બહુ જ મર્યાદિત રહે છે. કારકિર્દી માટે યા અંગત શોખ માટે ફોટોગ્રાફી શીખવતી ખાનગી સંસ્થાઓ આપણે ત્યાં ભાગ્યે જ છે, અમેરિકાની કેટલીક સંસ્થાઓમાં આવી વ્યવસ્થા છે. મુંબઈની પિલ્લઈ સ્કૂલ ઑવ ફોટોગ્રાફીએ આ દિશામાં મહત્ત્વનું પ્રદાન કર્યું છે તેની અહીં નોંધ લેવી જોઈએ. આ વિદ્યાર્થીઓની તસ્વીરોનાં વાર્ષિક પ્રદર્શનો પરથી કહી શકાય કે તેમની તસ્વીરોની ગુણવત્તા ઉચ્ચ પ્રકારની છે, અને વિષય પરત્વેનો તેમનો અભિગમ ખૂબ જ મૌલિક છે. જો આવી છ સાત સંસ્થાઓ હોય તો ભારતીય ફોટોગ્રાફીના થીજી ગયેલા ક્ષેત્રે વસંત પ્રગટે.

હવે આપણે વર્તમાનપત્રોની વાત કરીએ. વર્તમાનપત્રોનું એક જૂથ આખા દેશમાં ગ્રેવર કલર પ્રિન્ટિંગનો ઈજારો ધરાવે છે, અને એક યા બીજા કારણે આ જૂથે મુદ્રણકળાનાં બધાં ધોરણો ખલાસ કરી નાખ્યાં છે અને ઘણા તસ્વીરકારોનાં હૃદય પણ! આ જૂથનાં સચિત્ર સામયિકો જેટલી તસ્વીરો છાપે છે તેટલી સમગ્ર દેશનાં બાકીનાં સામયિકોમાં પણ છપાતી નથી; આમ છતાં આ જૂથનાં સામયિકો સામૂહિક વ્યક્તિત્વ યા છબિ સર્જી શક્યાં નથી. આ જૂથમાં પણ તસ્વીરોની પસંદગી અને પ્રદર્શન સામયિકોના તંત્રીઓ અને તસ્વીર વિભાગના મદદનીશ તંત્રીઓ ઉપર આધાર રાખતાં હોઈ સાવ ઊતરતી કક્ષાની તસ્વીરોથી માંડીને સંતોષકારક તસ્વીરો સ્થાન પામતી હોય છે. મારા અભિપ્રાય પ્રમાણે તો પ્રમુખ વર્તમાનપત્ર જૂથોએ ફોટોગ્રાફીની કળાના વિકાસમાં મહત્ત્વની જવાબદારી અદા કરવાની છે; કારણ કે ધંધાદારી હેતુઓ માટે તેમણે જ આ કળાને નિઃસત્ત્વ કરી નાખી છે. જાપાનના 'અસાહી કેમેરા' અથવા 'મૈનિચી કેમેરા'ની જેમ તેઓ પણ માત્ર ફોટોગ્રાફીનાં સામયિકો શરૂ કરી શકે. હમણાં કેટલીક હોટલજૂથોએ ('તાજ' અને 'ઓબેરોય') તથા પ્રવાસસંસ્થાઓએ ('ઈન્ડમ') સામયિકો શરૂ કર્યાં છે. ભારતીય તસ્વીરકારો માટે તો આ સામયિકો તથા

ઓછાં જાણીતાં 'કુમાર' (ગુજરાતી ભાષામાં) યા 'ઉદયવાણી' (કન્નડ ભાષામાં) જ આશા આપનારાં છે. તેઓ તસ્વીરોની ખૂબ જ કાળજી લે છે અને ખૂબ જ સંતોષકારક રીતે છાપે છે. તેમનાં આયોજન અને મુદ્રણકળાનાં ધોરણો ઊંચાં પ્રકારનાં છે અને માત્ર મનોહારી નથી. આમાંની કેટલીક તસ્વીરો તો 'ગ્રાફિસ' વાર્ષિકમાં પણ સ્થાન પામી શકે એવી હોય છે.

ઔદ્યોગીકરણે અને તેને પરિણામે વિજ્ઞાપનસંસ્થાઓની થયેલી પ્રગતિએ ધંધાદારી અને ઔદ્યોગિક ફોટોગ્રાફીને વિકસાવી છે. બીજી બાજુએ ફિલ્મ અને ફેશનનાં સામયિકોએ 'ગ્લેમર' ફોટોગ્રાફીને માટે ખૂબ જ તક ઊભી કરી છે. ઓફિસોની ભીંતો પર થતા સુશોભન, કેલેન્ડર, અભિનન્દનપત્રોને બાદ કરતાં ફોટોગ્રાફીની 'લલિતકળા'ને ધંધાદારી રીતે હજુ બીજે સ્થાન મળ્યું નથી. અભિનન્દન પત્રોમાં 'વકીલ'નું નામ મોખરે છે પરંતુ અમેરિકાના 'હોલમાર્ક્સ' અથવા 'આઈડીઅલ્સ'થી જુદા પડીને આ અભિનન્દનપત્રો ઉપર તસ્વીરોને બદલે પ્રાચીન લઘુચિત્રોના નમૂના અથવા અર્વાચીન નમૂનાઓ જોવા મળે છે. ફોટોગ્રાફી પ્રત્યેનો તેમનો દૃષ્ટિકોણ ખૂબ જ સભાન છે, રખેને તેમના અભિનન્દનપત્રોનું વેચાણ મુશ્કેલ થઈ પડે. બાકી, ઉત્કૃષ્ટ મુદ્રણકળા અને સમગ્ર દેશમાં વિસ્તરેલી વિતરણ વ્યવસ્થા દ્વારા તેઓ પ્રજાની રુચિ કેળવી શકે તેમ છે અને ફોટોગ્રાફીની કળાને ઉત્તેજન આપી શકે એમ છે. ઈન્ડીઆ ટુરીઝમ ડેવલપમેન્ટ કોર્પોરેશન (આઈ ટી ડી સી) અને રાજ્યકક્ષાના ટુરીઝમ કોર્પોરેશનોની થયેલી સ્થાપનાને ભારતીય ફોટોગ્રાફી માટે છેલ્લા દાયકાની ખૂબ જ મહત્ત્વની ઘટનાઓ તરીકે ઘટાવી શકાય. પહેલી જ વખત પ્રવાસ-વિભાગનું આયોજન સરકારી અમલદારો દ્વારા નહીં પણ યોગ્ય ગુણવત્તા ધરાવતી ધંધાદારી વ્યક્તિઓ દ્વારા થયું હતું. આને પરિણામે દેશની અગ્રગણ્ય વિજ્ઞાપન સંસ્થાઓએ સુંદર પ્રવાસ–સાહિત્ય બહાર પાડ્યું. આ કાર્યમાં વિવિધ રાજ્યોમાં નિયત કરાયેલા વિસ્તારોને અને પ્રવૃત્તિઓને તસ્વીરોમાં આલેખનારા કુશળ તસ્વીરકારોએ મદદ કરી.

જે દેશમાં આર્ટ ગેલેરી પણ અધુનાતન ઘટના ગણાતી હોય (તે પણ મુંબઈ, દિલ્હી, કલકત્તા જેવા મોટાં શહેરો પૂરતી મર્યાદિત) તે દેશમાં એક પણ ગેલેરી તસ્વીરો માટે ન હોય એમાં કોઈને આશ્ચર્ય થાય જ નહીં. ફોટોક્લબના વાર્ષિક પ્રદર્શનોમાં હજુ પણ રોમેન્ટિક આભ્યદસ્યો, ભૂમિદસ્યો, ઊંચી કક્ષાના કે નીચલી કક્ષાના ચીલાચાલુ વ્યક્તિચિત્રો, અર્ધનગ્ન સ્ત્રીઓવાળા સ્ટીલલાઇફ, વન્ય પશુઓનાં ચિત્રો અને 'ટ્રીક' ફોટોગ્રાફ જ જોવા મળશે. આમ છતાં,

આમાં એ અપવાદ છે. પોંડિચેરી ખાતે 'શ્રી અરવિંદ આશ્રમ ફોટો સલેાન'નાં પ્રદર્શનેા હમેશાં ઉચ્ચ કક્ષાનાં રહ્યાં છે, આ તસ્વીરો કલાકારોની સૂક્ષ્મ સંવેદના પ્રગટ કરી આપે છે. દિલ્હી ખાતે ઈ. સ. ૧૯૭૨માં સ્વુદેવ યોજેલ 'ક્રીએટીવ આર્ટ' નામનું સામૂહિક પ્રદર્શન આપણા દેશમાં યોજાયેલાં પ્રદર્શનોમાં ખૂબ જ નોંધપાત્ર રહ્યું છે. એક જ વ્યક્તિનાં પ્રદર્શનોની વાત કરીએ તો છેલ્લાં દસ વર્ષથી નિયમિત રીતે તસ્વીરોનું પ્રદર્શન મુંબઈના અશ્વિન મહેતા સિવાય કોઈ કરતું નથી. તેમનાં બધાં જ પ્રદર્શનોમાં વિષયવસ્તુની પ્રભાવશાળી સંવાદિતા જોવા મળી હતી. મોટા કદની તસ્વીરોનું પ્રદર્શન કરવામાં અને કલાકૃતિઓ તરીકે તેમનું વેચાણ કરવામાં પણ તેઓ મોખરે હતા.

ફોટોગ્રાફીની કળાને સરકારે આપેલા ફાળાની વાત કરીએ તો તે નકારાત્મક છે એમ દુઃખપૂર્વક કહેવું જોઈએ. ઉટાકામંડમાં ફિલ્મ બનાવવાનું કારખાનું ('ઇન્ડુ') શરૂ કરવાથી પરિસ્થિતિમાં ઝાઝો ફેર પડ્યો નથી. પ્રચારતંત્રની માગને પૂરી કરવા માટે સરકારે ફોટોગ્રાફીનું હમેશાં શોષણ જ કર્યું છે, વળી આયાત ઉપર મુકાયેલાં નિયંત્રણોએ ફિલ્મની–ખાસ કરીને રંગીન ફિલ્મની, કાગળની અને બીજા ભાગોની કાયમી તંગી ઊભી કરી છે અને કૅમેરા તો મળતા જ નથી. દાણચોરી, પરદેશી મુસાફરો દ્વારા થતા વેચાણ અને બીજા આડાઅવળા રસ્તાઓ દ્વારા ભારતીય તસ્વીરકાર જે રીતે ટકી રહેવાનો પ્રયત્ન કરે છે તે જ મોટો ચમત્કાર છે. આ બધી હાડમારીઓ હોવા છતાં તેઓ માત્ર ટકી રહ્યા નથી પરંતુ કેટલાક તો સમૃદ્ધ પણ થયા છે, થોડાક તો તસ્વીરકળાને પણ સમૃદ્ધ બનાવી છે. ભારતીય તસ્વીરકારો જે ક્ષેત્રને સ્પર્શ્યા જ નથી અથવા બહુ ઓછું સ્પર્શ્યા છે તે ક્ષેત્ર આ રહ્યાં– 'માઈક્રો ફોટોગ્રાફી', 'સીક્વન્સીઝ', 'પોસ્ટ વીઝયુઅલાઈઝેશન', અને સાચા અર્થમાં ઉન્નતભ્રૂ જાતીય વિષયવસ્તુ, સ્વપ્ન, મૃત્યુ, સ્મૃતિ યા વેદના જેવા અમૂર્ત વિષયવસ્તુને ફોટોગ્રાફી દ્વારા આલેખવા મથતા કળાકારોની પણ કોઈ પ્રતીક્ષા કરે, ઉપરાંત કોઈ પ્રદેશ (પ્રવાસવિભાગ), હોટલ, કે વસ્ત્રને વેચવા માટેની તસ્વીરોને બદલે ઋતુઓ, મકાન, મરણ વગેરે વિષયો પરના શ્રુતિ/દૃષ્ટિગોચર કળાકૃતિઓ આપનારાઓની પણ પ્રતીક્ષા કરી શકાય.

બીજા દેશોની પરિસ્થિતિ વિશે મને ખબર નથી પણ કેટલાક ભારતીય ચિત્રકારોએ ફોટોગ્રાફીની કળાને પણ અજમાવી જોઈ છે. આવા કળાકારોમાં કૃષ્ણ ખન્ના (દિલ્હી), મનસારામ, પ્રદ્યુમ્ન તન્ના (બંને વિદેશમાં વસવાટ કરે છે), જ્યોતિ ભટ્ટ અને ગુલામ મોહમ્મદ શેખ (વડોદરા) અને શિલ્પી પતેરિયા

નોંધપાત્ર છે. અવકાશગત આયોજનમાં મેળવેલી તાલીમને કારણે ફોટોકલબના સભ્યો કરતાં તેમની કૃતિઓ નિઃશંક ચઢિયાતી જ હોવાની; પરંતુ એકંદરે જે છાપ પડી છે તે જૂની માન્યતાને અનુમોદન આપે છે. ઘણી વખત સવ્ય-સાચીપણું શાપરૂપ બની રહે છે. બધા જ કળાકાર કંઈ પિકાસો હોતા નથી, એટલે પોતપોતાના માધ્યમ પૂરતી જાતને મર્યાદિત રાખવી એ જ સારો ઉપાય છે.

મોટા ભાગના ભારતીય તસ્વીરકારો સાક્ષર છે પણ 'સંસ્કૃત' નથી એમ મને હમેશાં લાગ્યા કર્યું છે. તેઓ માઈનોર વ્હાઈટ જેવા વાચાળ નથી યા ફેઈનીંગર ('ફોર્મ્સ ઇન નેચર') જેવા વિચારક નથી એમ કહેવાનો મારો આશય નથી. પરંતુ અણજાણપણે જ તેમણે માનવઅસ્તિત્વની સમસ્યાઓ અને તેના મહત્ત્વ વિશે જ્યાં અત્યંત મૌલિક ચિંતન થયું છે એ પ્રાચીન ભૂમિના મહાન સાંસ્કૃતિક વારસાથી પોતાની જાતને વંચિત્ રાખી છે. માનસિક રીતે તેમણે પોતાની જાતને ભૂલભર્યાં મૂલ્યો સાથે પરાઈ સંસ્કૃતિમાં સ્થાપી દીધી છે અને તેઓ પોતાની જન્મભૂમિના સંગીત, સાહિત્ય, લલિત કળાઓ–પછી તે પ્રાચીન હોય યા અર્વાચીન–થી દૂર સરી ગયા છે. જે કિસ્સાઓમાં આમ નથી બન્યું ત્યાં ફોટોગ્રાફીના જગતમાં સાચા અર્થમાં ભારતે પોતાનું અર્પણ કર્યું છે.

કાફકા અને એના પુરોગામીઓ

યોર્જ લુઈ બોહેર્સ

એક વાર મેં કાફકાના પુરોગામીઓની તપાસ કરવાની યોજના ઘડી. પહેલાં તો મને થયું કે એ પુરાણકથાવિખ્યાત ફિનિક્સની જેમ અદ્વિતીય છે; પણ એનો વધુ સારો પરિચય થયા પછી મને લાગ્યું કે મને એનો અવાજ અથવા એની ખાસિયતો પરિચિત લાગ્યાં. અનેક યુગનાં વિવિધ પ્રકારના સાહિત્યમાં એનો અણસાર મળ્યો. હું અહીં, કાલક્રમ પ્રમાણે, એમાંના થોડાકની નોંધ લઈશ.

સૌથી પ્રથમ તો ઝેનોનું ગતિ સામેનું વિરોધાભાસી વિધાન લઈએ. એરિસ્ટોટલે કહ્યું છે કે અ ના પર ગતિ કરતી કોઈ વસ્તુ વ બિન્દુએ પહોંચી નહિ શકે કારણ કે એ એમ કરી શકે તે પહેલાં એણે અ અને વ વચ્ચેનું અર્ધું અન્તર કાપી નાખ્યું હોવું જોઈએ; એમ કરી શકે એ પહેલાં અર્ધાના અર્ધાનું અર્ધું કાપ્યું હોવું જોઈએ. એમ આગળ ને આગળ અનન્તકાળ સુધી ચાલ્યા જ કરશે; હવે આ સુવિખ્યાત સમસ્યામાં રહેલું સૂત્ર 'ધ કાસલ'માં જે મૂળ મુદ્દો છે તેને બરાબર મળતું આવે છે. ગતિ કરતી વસ્તુ, તીર અને એકિલિસ સાહિત્યમાં કાફકાની સૃષ્ટિના સૌ પ્રથમ પ્રતિનિધિ એવાં પાત્રો છે.

જે બીજી રચનાએ મારું ધ્યાન ખેંચ્યું તેમાં રૂપગત સામ્ય નથી પણ ધ્વનિગત

સામ્ય છે. એ હાન યુ નામના નવમી સદીના ગદ્ય લેખકની પશુકથા છે.[1] માર્ગોલિસે કરેલા સુવિખ્યાત સંકલનમાં એનો સમાવેશ થયેલો છે (૧૯૪૮). એમાંથી હું ૨૫ા પરિચ્છેદ નોંધું છું, એ રહસ્યમય અને સ્વસ્થતાપૂર્ણ છે :

"યુનિકોર્ન લોકોત્તર છે અને શુભ શુકન છે તે તો સર્વત્ર સ્વીકારાયેલું છે. એ કાવ્યોમાં, તવારીખોમાં, અસાધારણ વ્યક્તિઓનાં જીવનચરિત્રોમાં અને જેની પ્રમાણભૂતતા શંકાતીત છે તેવી અન્ય કૃતિઓમાં ઘોષિત થયેલું જ છે. સ્ત્રીઓ અને બાળકો સુધ્ધાં જાણે છે કે યુનિકોર્ન એ લાભદાયક શુકન છે. પણ એ પ્રાણી કાંઇ ઘરેળુ પ્રાણીઓ પૈકીનું નથી. એ કાંઇ સહેલાઇથી મળી આવે એવું પણ નથી. એનો કોઇ વર્ગીકરણમાં સમાવેશ થાય એમ નથી એ ઘોડા કે આખલા જેવું, વરુ કે હરણ જેવું નથી. અને તેથી જ તો આપણે યુનિકોર્નની ઉપસ્થિતિમાં હોઇએ છતાં એ યુનિકોર્ન છે એવું વર્તી ન શકીએ એમ બને. યાળવાળું અમુક પ્રાણી તે ઘોડો તેની આપણને ખબર છે. શીંગડાવાળું અમુક પ્રાણી તે આખલો તે પણ આપણે જાણીએ છીએ. યુનિકોર્ન કોના જેવું હશે તે આપણે જાણતા નથી.

ત્રીજી રચના તો જેનું પહેલાંથી અનુમાન કરી લઇ શકો તેવી છે, એ છે કિયર્કેગાર્ડની રચના. લગભગ સૌ કોઇને આ બે લેખકોના સ્વભાવગત સાદૃશ્યની જાણ છે. મને જાણ છે ત્યાં સુધી એક હકીકતની સૌ કોઇને ખબર નથી ને તે એ કે કિયર્કેગાર્ડના લખાણમાં પણ, કાફ્કાના લખાણમાં છે તેમ, સમસામયિક અને મધ્યમ વર્ગના જીવન વિશેની ધાર્મિક દૃષ્ટાન્તકથાઓ ઘણી મળી આવે છે. લોવરી એના પુસ્તક 'કિયર્કેગાર્ડ' (ઓક્સફર્ડ યુનિવર્સિટી પ્રેસ, ૧૯૩૮)માં આવી બે દૃષ્ટાન્ત કથાઓનો ઉલ્લેખ કરે છે. એકમાં એક ખોટા સિક્કા પાડનારની વાત છે. એ કડક પહેરા નીચે બૅન્ક ઑવ ઇંગ્લેણ્ડની ચલણી નોટો તપાસે છે; એ જ રીતે ઇશ્વરને પણ કિયર્કેગાર્ડ પર એવો શક હોવો જોઇએ અને એ અનિષ્ટથી ટેવાયેલો છે એમ જાણીને જ એનું જીવનકાર્ય કરવાનું એને સોંપ્યું હશે. બીજી વાર્તાનો વિષય ઉત્તર ધ્રુવની સાહસયાત્રા છે. ડેનિશ પાદરીએ પ્રવચનમાં જાહેરાત કરી હતી કે આવી સાહસસભામાં ભાગ લેવો તે આત્માની શાશ્વત મુક્તિ માટે ઉપકારક થઇ પડશે. આમ છતાં એમણે એ તો

---

[1] પવિત્ર પ્રાણીને ન ઓળખી શકવું કે એ પ્રાણીનું લોકોને હાથે આકસ્મિક રીતે કે અપમાનજનક રીતે મૃત્યુ થવું તે ચીની સાહિત્યના પરમ્પરાગત વિષયો છે. યુન્ગના પુસ્તક 'સાયકોલોજી ઍન્ડ આલ્કેમી' ના છેલ્લા પ્રકરણમાં એનાં બે વિલક્ષણ દૃષ્ટાન્તો આપ્યાં છે.

કબૂલ કર્યું જ હતું કે ઉત્તર ધ્રુવ પહોંચવાનું કામ અઘરું અને લગભગ અશક્ય જેવું છે; ગમે તે માણસ એવું કામ માથે લઈ શકે નહિ. આખરે પાદરીઓએ એવી જાહેરાત કરી કે કોઇ પણ પ્રકારનો પ્રવાસ – દા. ત. ડેન્માર્કથી લંડનનો વહાણમાં પ્રવાસ – કે પછી રવિવારે ઘોડાગાડીમાં ટહેલવા નીકળો તે પણ ઉત્તર ધ્રુવની સાહસ~~સભા~~ બરાબર જ લેખાશે.

ચોથો અણસાર મને બ્રાઉનિંગની કવિતા 'ફિયર્સ એન્ડ સ્ક્રુપલ્સ'માં મળ્યો. એ કવિતા ૧૮૭૬માં પ્રકટ થઈ હતી. એક માણસને એક પ્રખ્યાત મિત્ર છે (અથવા એ એમ માનતો હોય છે). આ મિત્રને એણે કદી જોયો નથી, અને પેલો પણ હજી સુધી આને કશી મદદ કરી શક્યો નથી; પણ એનામાં ઘણા ઉમદા ગુણો છે એવી એની ખ્યાતિ છે. એના લખેલા પત્રોનો પ્રચાર થતો હોય છે. કેટલાક એના ગુણો વિશે શંકા ઉઠાવે છે, અને હસ્તાક્ષરને પારખનારા નિષ્ણાતો કહે છે કે એ પત્રો શંકાસ્પદ અથવા બનાવટી છે. છેલ્લી પંક્તિમાં એ માણસ પૂછે છે: "જો આ મિત્ર ઈશ્વર પોતે હોય તો?"

મેં કરેલી નોંધોમાં બે ટૂંકી વાર્તાઓનો પણ સમાવેશ થયેલો છે. એક તો છે લિયોં બ્લોયની 'Histories de'sobligeantes'માંની વાર્તા, એમાં જે લોકો એટલાસ, પૃથ્વીના ગોળા, રેલવેના ટાઇમટેબલ, ટ્રન્ક વગેરેનો સંગ્રહ કરે છે તેમની વાત છે. એઓ આખરે તો જે સ્થળે જન્મ્યા હતા તેની બહાર નીકળ્યા વિના ત્યાંના ત્યાં જ મરી જાય છે! બીજી વાર્તાનું શીર્ષક છે 'Carcassonne'. એના લેખક છે લોર્ડ ડન્સેની. એક વિશાળ કિલ્લામાંથી અપરાજેય યોદ્ધાઓનું સૈન્ય બહાર જાય છે, સામ્રાજ્યોને કબજે કરે છે, દૈત્યોને જુએ છે, રણ અને પર્વતો પર વિજય મેળવે છે, પણ એ કદી ફરી પાછું કાર્કાસોન આવી શકતું નથી. અલબત્ત, એકાદ વાર એ સૈનિકોને દૂરથી એની અલપઝલપ ઝાંખી થાય છે ખરી. (પહેલી વાર્તાથી આ સાવ વિરુદ્ધની છે. પહેલીમાં લોકો સ્થળને છોડી જ શકતા નથી, આમાં એક વાર શહેર છોડ્યા પછી એમાં પાછા ફરી શકાતું નથી.)

આ વિભિન્ન પ્રકારની રચનાઓ અને કાફ્કાની કૃતિઓમાં, જો મારી ભૂલ નહિ થતી હોય તો, એક પ્રકારનું સાદૃશ્ય છે: જો મારી ભૂલ નહિ થતી હોય તો એ પૈકીની બધી જ એકબીજાને મળતી આવતી નથી. અને આ વાત ભારે અર્થસૂચક છે. કાફ્કાની વિલક્ષણતાઓ, વધતેઓછે અંશે, આ બધી રચનાઓમાં દેખાશે; પણ જો કાફ્કાએ એની કૃતિઓ રચી જ ન હોત તો એ આપણી નજરે ન પડી હોત – એટલે કે તો એનું અસ્તિત્વ જ નહિ હોત. બ્રાઉનિંગની કવિતા 'ફિયર્સ અને સ્ક્રુપલ્સ' કાફ્કાની વાર્તાઓની આગાહી જેવી છે. પણ કાફ્કાની કૃતિઓ

વાંચ્યા પછી એ કવિતાનું વાચન વધુ સૂક્ષ્મ અર્થબોધ કરાવે છે, એ કાવ્યને જ જાણે બદલી નાખે છે. આપણે અત્યારે એ કવિતાને જે રીતે વાંચીએ છીએ તે રીતે બ્રાઉનિંગે એને વાંચી નહોતી. વિવેચનની પરિભાષામાં 'પુરોગામી' સંજ્ઞા અનિવાર્ય છે. પણ આપણે, ખોટી વિતણ્ડા કે સ્પર્ધામાં સંડોવાયા વિના એને વધારે શુદ્ધ કરવી જોઈએ. હકીકત એ છે કે દરેક લેખક પોતાના પુરોગામીઓનું **નિર્માણ** કરતો હોય છે. એની કૃતિઓથી ભૂતકાળની આપણી વિભાવના બદલાઈ જાય છે, એ જ રીતે ભવિષ્યનો ખ્યાલ પણ પરિવર્તન પામે જ છે.[૨] આ પારસ્પરિક સમ્બન્ધમાં માનવીઓની એકતા કે ભિન્નતા ઝાઝાં મહત્ત્વનાં નથી. પ્રારમ્ભિક કૃતિઓનો રચનાર કાફકા પાછળની પ્રતીકાત્મક પુરાકથાઓ કે યન્ત્રણાપૂર્વક સંસ્થાઓના રચનાર કાફકાનો બ્રાઉનિંગ કે લોર્ડ ડન્સેની જેટલો પુરોગામી લાગતો નથી.

---

૨ જુઓ ટી. એસ. એલિયટ કૃત 'પોઇન્ટસ ઓવ વ્યૂ' (૧૯૪૧), પૃ. ૨૫-૨૬

પુસ્તક પરિચય

સંકેતવિજ્ઞાનની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા

સુરેશ જોષી

સંકેતવિજ્ઞાન વિશે જેમણે થોડું ઘણું વાંચ્યું છે તેમને ઉમ્બેર્તો એકોનું નામ અજાણ્યું નહિ લાગે. એઓ બોલે.ના વિદ્યાપીઠમાં સંકેતવિજ્ઞાનના જ અધ્યાપક છે. એઓ La 'strutura assente' નામના સામયિકનું સમ્પાદન પણ કરે છે. તાજેતરમાં એમણે સંકેતવિજ્ઞાનની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકાને સમજાવતું પુસ્તક અંગ્રેજીમાં લખ્યું છે. એમની માતૃભાષા તો ઇટાલિયન છે. આથી બીજી ભાષામાં લખવાના પોતાના પ્રયત્નને પણ એમણે, સંકેતવિજ્ઞાનની દૃષ્ટિએ, વિચાર્યો છે. એઓ કહે છે કે બીજી ભાષામાં લખવું એટલે એ વિષયની નવેસરથી વિચારણા કરવી. રસપ્રદ પ્રશ્ન આ છે: ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોથી જે સામગ્રી લાધે છે તેનો 'અનુવાદ' મન અર્થપૂર્ણ સંકેતોના રૂપમાં શી રીતે કરે છે? જે ચાક્ષુપ છે તે અને જે શાબ્દિક છે તે એકબીજા સાથેનો સમ્બન્ધ શી રીતે ગોઠવે છે? ભાષિક અભિવ્યક્તિનો જ્યારે પારકી ભાષામાં અનુવાદ થાય છે ત્યારે કશુંક લુપ્ત થઈ જાય છે ખરું? મન એકનો બીજા જોડે, રૂપક અને અજહલ્લક્ષણા વગેરે દ્વારા, શી રીતે મેળ પાડે છે?

સંકેતમાં સામાજિક રૂઢિને કારણે એક પદાર્થ બીજા પદાર્થની અવેજીમાં લઈ શકાતો હોય છે. એક ભાષામાંથી બીજી ભાષામાં અનુવાદ કરતી વેળાએ મનમાં જે વ્યાપાર ચાલે છે તે મનોવિજ્ઞાનનો વિષય છે? આ સામાજિક રૂઢિઓ શી રીતે સ્થપાય છે તે પ્રશ્ન સમાજવિદ્યાનો છે?

એમનું આ પુસ્તક પાંચ ખણ્ડોમાં વહેંચાયેલું છે. જોહ્ન વેકરે 'લિયોનાર્દો' (પુ. ૧૯-૪)માં એની મહત્ત્વની ચર્ચા કરેલી છે. સૌ પ્રથમ પ્રસ્તાવનામાં સંકેતવિજ્ઞાનના કાર્યક્ષેત્રની સીમાઓ આંકવાનો એમણે પ્રયત્ન કર્યો છે. એની ઉપરની સીમા અને નીચેની સીમા તેમ જ જ્ઞાનની અન્ય શાખાઓ સાથેના એના સમ્બન્ધોની ચર્ચા કરી છે. સંકેતિત કરવાની પ્રવૃત્તિ તથા અર્થવિનિમયની પ્રવૃત્તિ વચ્ચેના ભેદને એમણે સ્પષ્ટ કરી બતાવ્યો છે. એનો હેતુ પ્રાકૃતિક સંકેતો (દા. ત. વાદળો વરસાદના સંકેતરૂપ છે) અને માનવી માનવી વચ્ચેના ભાષિક વ્યવહારમાં યોજાતા સંકેતો વચ્ચેનો ભેદ સ્પષ્ટ કરી આપવાનો છે. પ્રાકૃતિક સંકેતો પાછળ કશા સભાન આશયો હોતા નથી. માનવીના ભાષિક વ્યવહારમાં વપરાતા સંકેતો પાછળ તો કશુંક કશાક હેતુથી અભિવ્યક્ત કરીને બીજા સુધી પહોંચાડવાનો આશય રહ્યો જ હોય છે.

આ પછી 'કોડ' અને 'સાઈન' વચ્ચેના સમ્બન્ધ વિશેની ઉપપત્તિ સ્થાપવાનો એમણે પ્રયત્ન કર્યો છે. આ નિમિત્તે પિયર્સ, સોસ્યૂર, બાર્થ, યાકોબ્સન, મેત્સ વગેરેના સંકેતવિજ્ઞાનના કેટલાક પાયાના ખ્યાલોની એમણે મીમાંસા કરી છે. એમાં અભિવ્યક્તિ અને અભિવ્યક્ત કરવાની સામગ્રી, અભિધા અને સંકેત, વક્તવ્ય અને એને માટેનો પાઠ–આ બધાંની ચર્ચા કરી છે. એઓ એવી દલીલ કરે છે કે વાસ્તવમાં સંકેત જેવું કશું નથી, જે છે તે સંકેતનું કાર્ય (sign-function) જ છે. સંકેતકાર્ય અભિવ્યક્તિ અને એને માટેની સામગ્રીનો પારસ્પરિક સમ્બન્ધ રચાતાં સ્ફુટ થઈ આવે છે. આ બે બીજા સમ્બન્ધોથી પણ સમ્પૃક્ત થઈ શકે, આથી સંકેતો તો બે તત્ત્વો વચ્ચે તત્પૂરતો સમ્બન્ધ સ્થાપી આપવા માટેના નિયમોના કામચલાઉ પરિણામરૂપ જ બની રહે છે. સંકેતના અર્થ તે સંકેતિત પદાર્થો છે એવું એઓ સ્વીકારતા નથી. એને સ્થાને સંસ્કૃતિગત એકમોને સ્થાપે છે. આ એકમો દરેક સંસ્કૃતિમાં જુદા હોઈ શકે.

સંકેતયોજનાની પાછળ રહેલા અનેક પ્રકારના ઉદ્યમની એમણે સુવિસ્તૃત ચર્ચા કરી છે. એમાં એમણે સંકેતોનું વર્ગીકરણ, આઈકોનની વિભાવના, રૂહેટોરિક, ચિન્તનાત્મક નિબન્ધ તથા રસકીય અપેક્ષાઓ ઊભી કરતી કૃતિઓ વિશે મીમાંસા કરી છે.

સંકેતવ્યવહાર થતો હોય એવી પ્રવૃત્તિમાં એ પ્રવૃત્તિ ચલાવનારનું શું સ્થાન તે પણ એમણે વિચાર્યું છે, જો કે એ કાંઈ સંકેતવિજ્ઞાનના કાર્યક્ષેત્રમાં ન આવી શકે.

આપણને તો એમણે રસકીય અપેક્ષાઓ ઊભી કરતી કૃતિઓ પરત્વે જે કહ્યું છે તેમાં રસ છે. આ કૃતિઓ પણ કશાંકનું સંક્રમણ તો કરતી જ હોય છે (એટલે કે એની પાછળ સભાન આશય રહ્યો હોય છે, એના સંકેતોને પ્રાકૃતિક સંકેતોના વર્ગમાં નહિ મૂકી શકાય). એ સંકેતોના નિર્માણ પાછળની પ્રવૃત્તિની મીમાંસા મહત્ત્વની છે. કલાકાર યદૃચ્છાથી શૂન્યમાંથી કલાકૃતિનું નિર્માણ કરી શકે છે એવું એઓ સ્વીકારતા નથી. નૂતનના આવિષ્કાર વિશે એમણે કરેલું નિરૂપણ રસપ્રદ છે. નવા સંકેતો શી રીતે અસ્તિત્વમાં આવે છે? આ સંકેતોને ભાવકવર્ગ શી રીતે સમજે છે? એમની આ સમજ સામાજિક રૂઢિ પર આધાર રાખતી હોય તો આવા સંકેતો પરત્વે તો એવી રૂઢિ સ્થપાઈ નથી હોતી. રસકીય અપેક્ષાઓ ધરાવતી કૃતિ એ અમુક 'સંદેશો'ની વ્યવસ્થા હોય છે. એમાં સંકેતના વાહકોની વિશિષ્ટ રીતે કરવામાં આવતી યોજના મહત્ત્વની બની રહે છે. એઓ આ પરત્વે નીચેની વીગતો પર ભાર મૂકે છે: (૧) સન્દિગ્ધતા ('કોડ'ના નિયમોનો ભંગ કરવાની એક રીતિ)–આ ભાવકોને અર્થઘટન માટે ઉદ્દીપ્ત કરે છે. (૨) પોતાના પર જ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું–એ ભાવકોનું ધ્યાન એના પોતાના આકાર તરફ ખેંચે છે. (૩) અભિવ્યક્તિ અને એની સામગ્રીનો વધતો શેષ–એથી એવી છાપ પડે છે કે કલાકૃતિ ઘણું બધું સંકેતિત કરે છે અને તેથી એ કશાંનું સંક્રમણ કરતી નથી. એઓ કલાકૃતિને ઊંચી કક્ષાનું સંકેતકાર્ય કહીને ઓળખાવે છે. એના પર 'deviational matrix'નું નિયન્ત્રણ હોય છે. એથી 'કોડ'ની પુનર્રચના કરવાનું અનિવાર્ય બની રહે છે. આથી નવી સંકેતરચનાની શક્યતાઓ પ્રકટ થાય છે. જો એ સમાજ દ્વારા સ્વીકૃત બને તો દરરોજના વિનિમયમાં નવી સમૃદ્ધિનો ઉમેરો થાય. પણ સમાજની માન્યતા એ મહત્ત્વની વસ્તુ બની રહે છે. એકો કહે છે, 'પયગમ્બરોને પણ સાચા ઠરવા માટે સમાજની સ્વીકૃતિની જરૂર પડે છે. જો સમાજ એવી સ્વીકૃતિ નથી આપતો તો એઓ ખોટા પડે છે.' પણ સમાજની સ્વીકૃતિ એટલે કોની સ્વીકૃતિ? એ ક્યારે મળે? અને શા હેતુથી મળે?–આ પ્રશ્નો તો અનુત્તર જ રહી જાય છે.

કલાકૃતિઓ સંકેતવિજ્ઞાનની સીમાઓને ઉલ્લંઘી જાય છે કારણ કે જો તમે શબ્દાર્થની રૂઢ વ્યવસ્થાને બદલો તો સંસ્કૃતિની જગતને જોવાની રીત પણ બદલવાની રહે. રસકીય અપેક્ષાઓ ધરાવતી કૃતિ જેને કોઈ પણ પ્રકારની સત્યાસત્યની મર્યાદાનું બન્ધન હોતું નથી તે આપણા મનમાં એવો સંશય

જગાડે કે જગતની વાસ્તવિક સ્થિતિ અને કૃતિની સામગ્રીનું હાલમાં થતું સંયોજન એ બે વચ્ચેનું સાદૃશ્ય ઉત્તમ પ્રકારનું આત્યન્તિક હશે ખરું? બીજા અર્થ પ્રકટ કરનારાં સાધનો દ્વારા જગતનાં લક્ષણો બાંધી આપી શકાય. સંકેતવિજ્ઞાની સંકેતવ્યવસ્થા શી રીતે કાર્ય કરે છે તે જાણવા માટે એને તપાસે છે, જ્યારે કલાકાર સંકેતોને બદલવા માટે એમાંથી નવો ધ્વનિ નિષ્પન્ન કરવા માટે, એની દ્વારા કાર્ય કરે છે.

ચિત્રકલા તેમ જ બીજી રસકીય રચનાઓ પરત્વે એમણે જે કહ્યું છે તે કંઈક સર્વસામાન્ય સ્વરૂપનું છે. એમનાં વિધાનોનું સમર્થન કરનારાં દૃષ્ટાન્તોની ઊણપ સાલે છે. એમણે એનો આપેલો અહેવાલ પણ અધૂરો છે. કૃતિગત વીગતો આપી દેવાથી જ કલા વિશે સ્પષ્ટતા થઈ ચૂકી ગણાય નહિ. લલિતકલાઓનો સમાજસંસ્થાના અંશ રૂપે પણ વિચાર થવો ઘટે. આ લલિતકળાઓ રાજ્યે ઊભાં કરેલાં કેટલાંક સાધનોને આધારે ટકી રહેતી હોય છે. (દા. ત. કલાશિક્ષણ આપતી સંસ્થાઓ, કલા અંગેની વિચારણા કરનારી સમિતિઓ, કલાપ્રદર્શન માટેની સંસ્થાઓ). આ ઉપરાંત એ વિષયના વિશેષજ્ઞોનો પણ એમાં સારો એવો ફાળો હોય છે. અમુક તબક્કે કલા એટલે શું, ઉચ્ચ કલાનાં લક્ષણો કયાં? એ બધું નક્કી કરવામાં એમના શબ્દનું જ ઝાઝું વજન પડતું હોય છે. એઓ સંસ્કૃતિના ઉપલા તેમ જ નીચલા સ્તરનાં પણ લક્ષણો બાંધી આપે છે. લલિતકલા અને સામૂહિક માધ્યમો દ્વારા જે રજૂ થાય છે તેનો ભેદ પણ એઓ કરી આપે છે. પ્રજાનો મોટો વર્ગ જેને કલા તરીકે સ્વીકારવાને ટેવાયો હોય તેનાથી જુદા પ્રકારની રચનાઓને કલા તરીકે સ્થાપી આપવામાં પણ એઓ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવતા હોય છે.

'ઇમ્પ્રેશનિઝમ'ને એઓ જગતને જુદી રીતે જોવાની રીતિ તરીકે ઓળખાવે છે. પહેલાં એ રીતિને દુર્બોધ ગણી કાઢીને નકારી કાઢવામાં આવી હતી, પણ પાછળથી એને સ્વીકારવામાં આવી હતી. પણ કલામાં સર્વત્ર આવું જ બને છે એવું નથી. ઘણા નવીન આવિષ્કારો સામાજિક સ્વીકૃતિ પામે એવી શકયતા પણ રહેલી જ છે. સામૂહિક માધ્યમોનો પ્રતિકાર કરીને જ એ પોતાના અસ્તિત્વને સાભિપ્રાય કરાવે છે. એડોર્નો જેવા ચિન્તકોએ આ હકીકતને એક વિધેયાત્મક મૂલ્ય તરીકે પણ ઓળખાવ્યું છે. 'એબ્સ્ટ્રેક્ટ એક્સ્પ્રેસનિસ્ટ'ની રચનાઓ પહેલેથી આગાહી કરી શકાય એવા કશા નિયમોને વશ વર્તતી હોતી નથી. પણ એમનું એવું કહેવું છે કે સંકેતવ્યવસ્થા જેમાં નથી એવી ઘટનામાં પણ સંકેતનિર્ભર હેતુ રહ્યો હોય જ છે; એ સંકેતવ્યવસ્થાના અભાવને

પ્રસ્તુત ઠરાવવાના ખપમાં આવે છે. આ અર્થમાં 'અનૌપચારિક કલા'ની સરખામણી કશું બોલવાના ઈન્કારને વ્યક્ત કરવામાં આવતા મૌન જોડે થઈ શકે. એને આપણે 'રહેટોરિક ઑવ સાયલેન્સ'ની નથી કહેતા ?

મોન્દ્રિયાં જેવાની, કોઈ પરિચિત પદાર્થ કે આકૃતિનું આલેખન નહિ કરનારી, રચનાઓમાં કશીક કૃતક પ્રકારની સંકેતવ્યવસ્થા ક્રિયાશીલ બનતી હોય છે. એમાંના ઘટકો સંયોજનાના અમુક નિયમોને વશ વર્તે છે, પણ એમાં કશા અર્થનું આરોપણ કરવામાં આવ્યું નથી હોતું. આવી સંરચનાઓના અમુક content સાથેનો સમ્બન્ધ જોડી શકાય, પણ આવા સમ્બન્ધોની અનેકવિધ શક્યતાઓ હોય છે આથી ભાવકને આવી પરિસ્થિતિમાં અર્થઘટન કરવાનો પડકાર ઝીલી લેવાનો રહે છે.

આ દૃષ્ટિબિન્દુમાં આવી કૃતિઓની પાછળ રહેલા આશયની અવગણના થયેલી લાગે છે. મોન્દ્રિયાંના ચિત્રને એનો વિશિષ્ટ અર્થ તો હોય જ છે. જેને 'નિયો–પ્લાસ્ટિટિસિઝમ' કહે છે તે સંજ્ઞાથી એ ચિત્રોને શા માટે ઓળખાવવામાં આવે છે? એમાંના 'સાંસ્કૃતિક ઘટકો' વાસ્તવમાં ચિત્રરચનાને એક કલા તરીકે સ્વીકારવાની ભૂમિકા રચી આપે છે. એમાંથી અમુક મૂલ્યો ઉત્ક્રાન્ત થતાં હોય છે.

રાજકારણને જ પોતાની રચનાઓ સમર્પિત કરનાર જોહ્ન હાર્ટફિલ્ડ જેવા કલાકાર વિશે આપણે શું કહીશું? એ તો કહે છે, 'વધારે વિશાળ સમૂહ સુધી પહોંચવા માટે જેને મોટો સમૂહ સમજી શકે એવા સંકેતોનો મારે ચિત્રમાં વિનિયોગ કરવાનો રહેશે, પણ મારી સંસ્કૃતિના પાયાના સંકેતો તો શાસકવર્ગના સૂત્રસંચાલનથી રચાતા આવ્યા છે આથી જે સમાજની પુનર્રચના થાય એમ હું ઈચ્છું છું તેની સાથેના વિનિયોગ માટે આવશ્યક એવા સંકેતોનું પણ હું પુનર્વિધાન કરવા ઈચ્છું છું. મારું સંકેતોનું આ પુનર્વિધાન જો આત્યન્તિક સ્વરૂપનું હોય તો મારી રચનાને લોકસમૂહ સમજી નહિ શકે'. અહીં એક પાયાનો વિરોધાભાસ દેખાય છે. જે કલાકારને સમાજમાં સમૂળી ક્રાન્તિ લાવવી હોય છે તેણે સંકેતો પરત્વે મધ્યમ કક્ષાના આવિષ્કારોથી ચલાવી લેવાનું રહે.

કલાગત આવિષ્કારોની ઈકોએ આપેલી સમજૂતી અપ્રતીતિકારક લાગે છે. એમનાં વિધાનોમાં વિરોધાભાસો પણ ઘણા દેખાય છે. સંકેતની રચનાનું ઉત્તરદાયિત્વ કોનું?–કલાકારનું કે એના ભાવકોનું? કલાકારો સંકેતના કાર્ય વિશે નિર્ણાયક હોવા ઘટે, સંકેતકાર્ય કલાકારોના પર નિયન્ત્રણ કરે એવું

નહિ હોવું જોઈએ એઓ કહે છે ખરા, પણ અભિવ્યક્તિ અને સામગ્રી વચ્ચેના નવા આવિષ્કૃત સમ્બન્ધોનો સ્વીકાર નહિ થાય, એ ભાવકોને સુબોધ નહિ બને ત્યાં સુધી આવા સંકેતો 'અંગત ભાષા' જ બની રહે. આથી સંકેતરચના એ કલાકાર અને ભાવક બન્નેની સહકારી પ્રવૃત્તિ છે એવું માનવું પડે. કોઈ નવી સંસ્કૃતિ જૂની સંસ્કૃતિની પાશ્ચાદ્ભૂની પડછે જ ઊપસી આવતી હોય છે. જૂની સંસ્કૃતિથી સાવ નિરપેક્ષપણે એ અસ્તિત્વમાં આવતી નથી. જે આત્યન્તિક અર્થમાં નવા સંકેતોને અભિનિવેશપૂર્વક સ્થાપવા ઇચ્છે તે સ્વેચ્છાએ જોખમ ખેડતો હોય છે. એ સંકેતો પહેલાં બિલકુલ હોતા જ નથી; આથી કેટલીક વાર આ નર્યા નવા સંકેતોને સ્થાપી આપવાની પ્રવૃત્તિ નિષ્ફળ પણ જતી હોય છે.

કલાકૃતિ વિશેનું સંકેતવિજ્ઞાનીઓનું પૃથક્કરણ કલાનિર્માણમાં પ્રવૃત્ત એવા કલાકારોને ઉપયોગી થઈ પડે તે ક્યારે? જ્યારે એઓ અસ્તિત્વમાં છે એવા નમૂનાઓનું અનુકરણ કરીને કે એના સંમિશ્રણમાંથી કશુંક નિપજાવીને સન્તુષ્ટ થવા માગતા હોય ત્યારે જ! પહેલાં જેમની વચ્ચે સમ્બન્ધ બંધાયો નથી હોતો તેવા ઘટકો વચ્ચે સમ્બન્ધ નવેસરથી આવિષ્કૃત કરનાર કલાકારને આ પૃથક્કરણનો ઝાઝો ખપ નથી. સંકેતવિજ્ઞાની તો સંકેત વ્યવસ્થા સ્થપાઈ ચૂકયા પછી જ એનું વિશ્લેષણ કરતો હોય છે.

સંકેતવિજ્ઞાન વિશેની સામાન્ય સ્વરૂપની આ ઉપપત્તિની માંગણી એવી રીતે કરવામાં આવી છે કે જાણે એ કોઈ ઇતિહાસબાહ્ય વસ્તુ નહિ હોય! કેમ જાણે એ સાવ મૂલ્યયુક્ત નહિ હોય! વિજ્ઞાન અમુક વિશિષ્ટ સંસ્કૃતિ કે વૈચારિક પરિસ્થિતિથી નિરપેક્ષ રહીને વિકસે છે, ને જો સંકેતવિજ્ઞાનને વિજ્ઞાન તરીકે ઓળખાવવાનું હોય તો એણે પણ એમ જ કરવું રહ્યું!

માઇકલ ક્રેઇગ માર્ટિન

અનુ. જ્યોતિ ભટ્ટ

આંબો

પ્રશ્ન : આ શું છે તે તમે સમજાવશો ?

ઉત્તર : હા, ચોક્કસ. એક પાણી ભરેલા કુંજાનું તેના ગુણધર્મોમાં બિલકુલ ફેરફાર કર્યા વિના, એક પૂર્ણ વિકસિત આંબામાં મેં રૂપાંતર કર્યું છે.

પ્રશ્ન : કયા ગુણધર્મો ?

ઉત્તર : તેના રંગ, આકાર, વજન, માપ, સ્પર્શ...

પ્રશ્ન : પાણીનો કુંજો એ આંબાના પ્રતીક તરીકે છે એમ જ કહેવા માગો છો ને ?

ઉત્તર : ના. એ પ્રતીક નથી. મેં પાણીના કુંજાના ભૌતિક સત્ત્વનું આંબાના ભૌતિક સત્ત્વમાં રૂપાંતર કરી નાખ્યું છે.

પ્રશ્ન : પણ...એ દેખાય છે તો પાણીનો કુંજો...

ઉત્તર : બરાબર છે. એ તો એમ જ દેખાય. મેં એનો દેખાવ તો બદલ્યો જ નથી. પણ એ પાણીનો કુંજો નથી. એ તો આંબો છે.

પ્રશ્ન : તમે રૂપાંતર કર્યાનો દાવો કરો છો, પણ તે સાબિત કરી શકો ?

ઉત્તર : હા અને ના. પાણીના કુંજાનું ભૌતિક, સ્થૂળ સ્વરૂપ તો મેં એમનું

એમ જ રહેવા દીધું છે. એ તો તમે પોતે પણ જોઈ શકો છો. પરંતુ રૂપાંતરની સાબિતી તરીકે બદલાયેલો આકાર કે માપ જેવી વસ્તુ જોવાની કોઈ ઇચ્છા રાખે તો તે અશક્ય છે.

પ્રશ્ન : એનો અર્થ એમ થયો કે તમે પાણીના કુંજાને જ આંબો કહો છો?

ઉત્તર : ના રે, બિલકુલ નહીં. હવે એ પાણીનો કુંજો રહ્યો જ નથી. મેં તેનું મૂળ સત્ત્વરૂપ જ બદલી નાખ્યું છે. એટલે એને પાણીનો કુંજો કહેવું એ તો ભૂલભરેલું કહેવાય. જો કે નામ તો જેને જે ગમે તે આપી શકે, પરંતુ એથી એ આંબાનું વૃક્ષ છે એ હકીકતમાં કંઈ ફેરફાર થઈ જતો નથી.

પ્રશ્ન : આ તો પેલી નવાં વસ્ત્રો ધારણ કરેલ દિગંબર બાદશાહની વાર્તા જેવું થયું. ખરું કે નહીં?

ઉત્તર : ના. બાદશાહનાં વસ્ત્રો જોયાનો માત્ર દાવો જ બધા કરતા હતા. કેમ કે તે દેખાવા જ જોઈએ તેમ તેમણે માની લીધેલું. પણ મને આવીને જો કોઈ આવીને એમ કહે કે તેને આંબો દેખાય છે તો મારા આશ્ચર્યનો પાર જ ન રહે.

પ્રશ્ન : આ રૂપાંતર કરવાનું કામ બહુ અઘરું હશે, ખરું ને?

ઉત્તર : ના રે! એ તો તદ્દન સરળ છે. પણ હું પોતે તે કરી શકું તેમ છું તેની પ્રતીતિ મને ઘણાં વર્ષોની જહેમત પછી થઈ.

પ્રશ્ન : પાણીના કુંજાનું ક્યારે આંબામાં રૂપાંતર થયું?

ઉત્તર : મેં જ્યારે કુંજામાં પાણી ભર્યું તે જ ક્ષણે.

પ્રશ્ન : તમે પાણી ભરો છો ત્યારે દરેક વખતે આવું બને છે?

ઉત્તર : ના, એવું બિલકુલ નથી. જ્યારે મારો હેતુ તેમ કરવાનો હોય ત્યારે જ એવું બને છે.

પ્રશ્ન : એટલે રૂપાંતર માટે હેતુ કારણભૂત છે?

ઉત્તર : કારણભૂત નહીં, બલ્કે મદદરૂપ કહેવું વધુ યોગ્ય છે.

પ્રશ્ન : એ કઈ રીતે કરો છો તે તમે જાણતા નથી?

ઉત્તર : કાર્ય અને કારણના સંબંધ અંગેની મારી જાણકારી માટેની મારી ધારણા સાથે એ તદ્દન વિસંગતિ ઊભી કરે છે. કાર્યકારણ વિશે મારા જ્ઞાનને તે નકારે છે.

પ્રશ્ન : મને તો લાગે છે કે તમે મોટો ચમત્કાર સર્જ્યો છે એમ તમે માનો છો. ખરું કે નહીં ?

ઉત્તર : તમને પણ એવું લાગે છે એ જાણી મને ઘણો આનંદ થયો.

પ્રશ્ન : પણ આવું કરી શકનાર તમારા સિવાય અન્ય કોઈ હશે જ નહીં ?

ઉત્તર : ના, શીખવી શકાય તેવી એ વસ્તુ નથી.

પ્રશ્ન : પાણીના કુંજાનું આંબાના વૃક્ષમાં રૂપાંતર કરવાથી કલાસર્જન થાય છે ?

ઉત્તર : હા,

પ્રશ્ન : એમાં ખરેખર કલાકૃતિ કઈ, પાણીનો કુંજો ?

ઉત્તર : પાણીનો કુંજો તો હવે રહ્યો જ નથી.

પ્રશ્ન : તો, રૂપાંતરની પ્રક્રિયા ?

ઉત્તર : આ રૂપાંતરમાં કોઈ પ્રક્રિયાની જરૂર પડતી જ નથી.

પ્રશ્ન : આંબાનું વૃક્ષ ?

ઉત્તર : હા, આંબાનું વૃક્ષ.

પ્રશ્ન : પણ આ આંબાનાં વૃક્ષનું અસ્તિત્વ તો કેવળ કાલ્પનિક નથી ?

ઉત્તર : ના, આંબાના વૃક્ષનું ભૌતિક અસ્તિત્વ તો છે જ પરંતુ તે પાણીના કુંજાના સ્વરૂપે. જેમ પાણીનો કુંજો એ કોઈ પણ કુંજો ન હતો તે પ્રમાણે આ આંબો એ પણ વિશિષ્ટ પ્રકારનો છે. પણ આંબાનો ખ્યાલ કે કોઈ ખાસ એક આંબાની કલ્પના એ એક વસ્તુ છે જ્યારે પાણીના કુંજાના સ્વરૂપે દેખાતા આંબાના વૃક્ષનો અનુભવ અને સમજ એ તદ્દન જુદી જ વસ્તુ છે. તે જેમ ઇન્દ્રિયગોચર નથી તેમ અકલ્પ્ય પણ છે.

પ્રશ્ન : આ વિશિષ્ટ આંબો પાણીના કુંજાનું રૂપ પામ્યો તે પહેલાં તેનું અન્ય કોઈ સ્થળે અસ્તિત્વ હતું ?

ઉત્તર : ના, આ આંબો આ પહેલાં અસ્તિત્વમાં જ ન હતો. એટલું જ નહીં પરંતુ તેનું, આ કુંજા સિવાય અન્ય કોઈ સ્વરૂપ છે પણ નહીં ને હશે પણ નહીં.

પ્રશ્ન : એ ક્યાં સુધી આંબાના વૃક્ષ તરીકે રહેશે ?

ઉત્તર : હું તેનું ફરીથી રૂપાંતર ન કરું, ત્યાં સુધી.

ઝયાં જેનેની સૃષ્ટિમાં*

શિરીષ પંચાલ

ઘણા બધા આધુનિક સર્જકો પોતાની આરમ્ભની કૃતિઓમાં વાસ્તવિક જગત સાથે સંઘર્ષમાં ઊતરે છે અને પછીથી ઇતિહાસના સન્દર્ભની બહાર જઈ પહોંચેલા માનવીના મહત્ત્વ ઉપર ભાર મૂકતા થાય છે. માન, એલિયટ, બેકેટ, જોય્સ જેવા ખૂબ જ ભિન્ન પ્રકૃતિ ધરાવતા સર્જકોને માટે પણ આમ કહી શકાય. આ સંદર્ભમાં ઝયાં જેનેનું સર્જન ખૂબ જ જુદું તરી આવે છે. મોટા ભાગના સર્જકો અશ્રદ્ધાથી આરંભ કરીને માનવીના અસદ્‌ને ભવ્ય રીતે સ્વીકારે છે અથવા તો તે પ્રત્યે ઉદાસીનતા સેવે છે જ્યારે જેને પોતાની પ્રથમ કૃતિ 'અવર લેડી ઓવ્ ધ ફ્લાવર્સ'માં ખૂબ જ આત્મલક્ષી અને સ્વપ્નમય જગતને આલેખે છે અને પછીથી તે પોતાનાં નાટકોમાં વર્તમાન વાસ્તવિકતાઓની સમસ્યાઓને કેન્દ્રમાં રાખે છે. મહત્ત્વની આધુનિક રચનાઓમાં, લિરિકથી આરમ્ભાતી અને મહાકાવ્યનાં પરિમાણો સુધી જઈ પહોંચતી બર્તોલ્ટ બ્રેખ્ટની કૃતિઓ સાથે જેનેની કૃતિઓ મળતી આવે છે. જેનેની રચનાઓ આ દિશામાં આગળ વધતી હોવા છતાં ક્યારેય પોતાની કલ્પનાના એક સ્તરને બીજા સ્તર હેઠળ ઢાંકી દેતો નથી. તેનાં તાજેતરનાં નાટકોનું કપોલકલ્પિત

---

* રિચાર્ડ કોસ્ટેલાનેટ્ઝ સંપાદિત 'કોન્ટેમ્પરરી લિટરેચર'માં આ જ સંપાદકે જોનેથન કોટની મદદથી લખેલા 'ઝયાં જેને' લેખના આધારે.

તત્ત્વ શરૂઆતની નવલકથાઓમાં પણ જોવા મળે છે, અને તેવી જ રીતે તેની શરૂઆતની નવલકથાઓમાં જોવા મળતો વાસ્તવિકતા સામેનો વિરોધ પાછલાં નાટકોમાં પણ છે. જેને તેની બધી જ રચનાઓમાં કપોલકલ્પિતતા અને વાસ્તવિકતા વચ્ચે સમતુલા જાળવી રાખે છે અને એને કારણે તેની બધી જ કૃતિઓ જુદી જુદી માત્રામાં આ વિરોધનો સૂર અને જીવનદૃષ્ટિ પ્રકટાવી આપે છે.

આ કારણે જેનેની પ્રત્યેક રચનાને ખાસ દૃષ્ટિબિંદુથી જોવી પડે. 'અવર લેડી ઑવ ધ ફ્લાવર્સ' જેવી કૃતિની ચર્ચા કરતી વખતે જુદી જુદી તાત્ત્વિક મીમાંસાઓને વચ્ચે લાવ્યા વિના તેને કળાકૃતિ તરીકે જ જોવી જોઈએ. ગદ્યકથાસાહિત્યના બે મુખ્ય ઘટક–'વાસ્તવિકતા' અને 'કલ્પના'–વચ્ચ હમેશાં જુદી જુદી રીતે સંઘર્ષ થતો હોય છે. એક બાજુએ ક્ષુદ્ર પરિમાણમાં માનવકલ્પના જોવા મળતી હોય તેવી નિસર્ગવાદી નવલકથાઓ છે. બીજી બાજુએ કલ્પના અને વાસ્તવિકતાનો સંઘર્ષ ધરાવતી કૃતિઓ છે (માનકૃત 'બુડનબ્રુકસ', પાવર્સકૃત 'મોર્તે દ'અર્થન') આ ઉપરાંત કેટલીક નવલકથાઓમાં કલ્પનાના સ્પર્શે રંગાયેલી વાસ્તવિકતા હોય છે ('ડોન કિહોટે,' ફોર્સ્ટરકૃત 'ધ લોંગેસ્ટ જર્ની'," બેલોકૃત 'હેન્ડરસન ધ રેઈનકીંગ') આનાથી સાવ જુદી જ પડી જતી નવલકથાઓમાં ઈશ્વરી સત્તાનો આભાસ કરાવતી કલ્પના વાસ્તવિકતા સાથે બહુ ઓછો સમ્બન્ધ ધરાવે છે (ફ્રાન્ઝ કાફકાની કથાસૃષ્ટિ). આ પ્રકારની કૃતિઓમાં સર્જકની સમ્પૂર્ણ મૌલિકતા આગળ તરી આવે છે. જેનેની 'અવર લેડી ઑવ ધ ફ્લાવર્સ' જેવી નવલકથા આ પ્રકારના સાહિત્યનું ઉત્તમ દૃષ્ટાન્ત પૂરું પાડે છે.

જેને બધી જ નવલકથાઓમાં, પોતાની મનોભૂમિમાંથી પ્રગટતા વિશ્વ–'ભૂમિદૃશ્યો' સર્જે છે. એટલે જ સાર્ત્ર 'અવર લેડી'ને 'વિમુખતાની પરાકાષ્ઠા' તરીકે લેખે છે કારણ કે બીજી બધી રચનાઓ કરતાં આ રચના ખૂબ જ 'કલોઝડ' છે. આ નવલકથાની ઉત્તમતા એકલતાને આભારી છે એમ કહેવું ભૂલભરેલું છે કારણ કે આ એકલતા દ્વારા જન્મતી મર્યાદાઓને જેને સ્વેચ્છાએ સ્વીકારી લે છે.

'ખંડની બહાર ગયેલું ઇંગિત રાત્રિમાં પ્રવેશ્યું, ત્યાંથી તારાઓ સુધી તેણે ગતિ કરી, સપ્તર્ષિમંડળમાં જઈ પહોંચ્યું, ત્યાંથી પણ તે આગળ વધ્યું; પછી પોતાની પૂંછડીને કરડતા સાપની જેમ તે ખંડના પડછાયામાં પાછું

આવી ગયું અને ખંડના જ પડછાયામાં ડૂબી ગયેલા બાળકમાં પ્રવેશ્યું".

આ અસાધારણ વાકયમાં જેને આખી નવલકથાની ગતિવિધિ આલેખી આપે છે. જેનેની હસ્તમૈથુની અને સજાતીય સંબંધસૂચક કપોલકલ્પિતતાઓ તેના ચિત્તના કારાવાસમાંથી પ્રગટે છે અને જેનેનાં બધાં પાત્રો તેની કપોલકલ્પિતતાના પ્રોજેક્શન છે. 'આ પાત્રો ખરી ગયેલાં પાદડાંની જેમ મારી વાર્તાને ફળદ્રુપ બનાવવા ભીંતો પરથી પડે છે.' આ સ્તર પર પણ આ પાત્રો અદ્ભુત હોય છે.

જેનેના કારાવાસમાં કલીમેન્ટ વિલાજ રમકડાનાં સૈનિકો સાથે રમે છે અને નિરાશ થઈને રડી પણ દે છે. જેનેની કલ્પના દ્વારા રૂપાંતરિત થયેલ આ પાત્ર પણ લૂઈસ કેરોલના 'રેડ ક્વીન' કે કાફકાના 'કે'ની જેમ સ્વપ્ન–પાત્ર બની જાય છે. જેને બધાં જ પાત્રોને પોતાનામાં સમાવી લે છે અને તેમને બીજાઓમાં રૂપાંતરિત કરી નાખે છે. આ કારણે તે પુરોગામીઓથી કલ્પનાના સ્વૈરવિહારની બાબતમાં જુદો પડી જાય છે.

બધાં જ પાત્રો અતિસૂક્ષ્મ વિસ્તારમાં વિહરે છે–ધરતીથી થોડે ઉપર અનિયત પથ પર તરે છે, પણ દૂર ઊડી જવાને અશક્ત છે. ડીવાઈનના પ્રેમી ડાર્લિંગને માટે જેને લખે છે: 'તે મૃત્યુઘરમાં હવા પર ચાલતો પ્રવેશ્યો.' ડીવાઈન વિશે લખે છે: 'તે કિનારમાં સૂતી છે અને તેમની પરિણીત કાયાઓ તરે છે.'

ડીવાઈનની શબયાત્રાનું વર્ણન કરતી કંડિકા ખૂબ જ સુંદર છે: 'વરસાદમાં વિવિધરંગી ચહેરાઓથી શોભતી અને પુષ્પ તથા લાલીની વાસથી મિશ્રિત આ કાળી શબયાત્રા શબવાહિનીની પાછળ પાછળ નીકળી. આ યાત્રાની ઉપર ઊંચીનીચી થતી ચપટી અને ગોળ છત્રીઓએ તેને સ્વર્ગ અને ધરતીની વચ્ચે અધ્ધર રાખી હતી. આજુબાજુના લોકો તો એને જોઈ શકતા ન હતા કારણ કે તે ખૂબ જ હળવી હોવાને કારણે જમીનથી દસ વાર ઊંચે તરતી હતી.'

જેનેની કપોલકલ્પિતતાઓ સુંદર અને ઇન્દ્રિયગોચર એવા કાલ્પનિક જળમાં સ્નાન કરે છે. સફેદ ઇનેમલવાળા કમળ, ઢોળ ચઢાવેલા શમાદાન, ગળી બદામ, હિમોજ્જવલ પેટીકોટ, મીણિયા નારંગી કળીઓ, શ્વેત જાળીદાર વસ્ત્ર, નીલ પારદર્શી વસ્ત્ર–આ બધાં જેનેનાં દીવાસ્વપ્નોને અનંત અને સુંદર સ્વર્ગ સુધી વિસ્તારે છે, જેને પોતાનાં વર્ણનોમાં અર્વાચીન સાહિત્યનાં સમૃદ્ધ કલ્પનો યોજે છે. આપણને કદર્ય લાગતી અનુભૂતિઓ જેનેના સ્પર્શથી જ રૂપાંતરિત થઈને શુદ્ધ બનીને અવતરે છે. જ્યારે કોઈ પાત્ર મળોત્સર્ગ કરે ત્યારે જેને લખે, 'વાયોલેટ

ફૂલની મારી બે ટોપલીઓ' અથવા 'મારા હોઠની ધાર પર સિગાર મૂકી છે.' ડાર્લિંગ જ્યારે નાક પકડે છે ત્યારનું વર્ણન જુઓ : 'તેના નાકમાંથી તે અંકશા અને વાયોલેટની પાંખડીઓ ચૂંટે છે.' શબ્દોનો અદ્‌ભુત ઉપયોગ કરીને જેને 'એક અખિલ ખગોળવિદ્યા ઊભી કરી આપે છે અને તેનું નિયમન કરે છે.' પોતાની કલ્પનાશક્તિ વડે તે સહૃદયના ચિત્તમાં આવાં વર્ણનોથી જાગતો નૈતિક પ્રતિભાવ ભૂંસી નાખે છે. આના સન્દર્ભમાં જેનેએ એક મુલાકાતમાં કહેલી વાત યાદ રાખવા જેવી છે: 'જો મારી કૃતિઓ ભાવકોની જાતીય વાસનાને છંછેડતી હોય તો તે ખરાબ શૈલીવાળી છે એમ માનવું, કારણ કે કાવ્યાત્મક લાગણીઓનું આલેખન ભાવકને જાતીય ઉત્તેજના પૂરી ન પાડે એ રીતે થવું જોઈએ.' દેવ અને દાનવની આ અંગત સૃષ્ટિનો સ્વીકાર કરીને ભાવક જેનેના સૌન્દર્ય વિશેનો ખ્યાલ સ્વીકારે છે અને કયારેક તો સજાતીય સમ્બન્ધો અને ચોરીની પણ પવિત્રતા સ્વીકારે છે.

આનો અર્થ એવો નથી કે જેને આપણી સૃષ્ટિને સુધારવાનો આશય સેવે છે. કારાવાસને કારણે એ તો કાર્ય કરવાને અશક્ત જ હતો એટલે કલ્પના દ્વારા જ કાર્યો કલ્પી લીધાં. તથા પોતાનાં સ્વપ્ન તેની પાસેથી દૂર દૂર ચાલ્યાં જાય છે એનો ખ્યાલ પણ તેને છે. તેની આકાંક્ષાઓનાં મૂર્તરૂપ એવાં તેનાં પાત્રો એક વખત જીવન જીવતાં થાય એટલે તેઓ તરત જ પોતાને ખતમ કરી નાખે છે.

પરંતુ નિદ્રાના સુખમાં અને સ્વપ્નોની ઉત્તેજનામાં જ જેનેની મુક્તિ રહેલી છે. તે કહે છે: 'આપણા જીવનમાં બનનારી કોઈ પણ ઘટના ઝંકૃતિ જગાવી શકતી હોય તો જ તેનું મહત્ત્વ હોય છે; એ જેટલી માત્રામાં આપણને ઊર્ધ્વગામી બનાવે તેટલી માત્રામાં મહત્ત્વની. એક બાજુએ એમિલી ડિકિન્સનની પંક્તિ 'અરે સમુદ્ર! સમાવ મને તારામાં' ની જેમ 'મને રોક! મને જકડી લે!' નો આર્તનાદ જેનેમાં સંભળાય છે. તો બીજી બાજુએ, એમિલી ડિકિન્સન જે સંવિત્તિ પ્રકટાવે છે–'તારો દુશ્મન તું હોઈ શકે/કારાવાસ એ તો ચેતના: સ્વતંત્રતા પણ ચેતના'–તે સંવિત્તિ પણ જેનેમાં છે. કારણ કે એમિલીના આમ્હર્સ્ટ કુટીર કે કાફ્કાના ખંડની જેમ જેનેની કારાવાસની કોટડી પણ 'મધુર' છે; આ ત્રણે ય સર્જકોએ જ અનુભવેલ 'આનંદ' અને 'સમાધિ' આ સૃષ્ટિમાં જોવા મળશે.

આ નવલકથામાં કરોળિયા, સાપ અને ગિટારનાં કલ્પનો વિપુલ પ્રમાણમાં છે. એક વર્ણનમાં જેને લખે છે : '(આ પ્રકારનાં બાળકોનું) સાધારણ ઇંગિત પણ તેમને જણાવી આપે છે કે બિલોરી કાચ મકાનો, દીવા, પારણાં,

બાપ્ટિઝમના વિશ્વને કેદ કરે છે.' વયમાં નાના એક યુવાન અને તેની મિત્રા વચ્ચેના સમ્બન્ધ વિશે લખતી વખતે કોઈનું અવતરણ ટાંકે છે: 'તું જ તારી પોતાની નિયતિ, તેં જ તારો કારાવાસ રચી દીધો છે.' અહીં આગળ કરોળિયાના જાળાના કલ્પનની મદદથી જેને પોતાના મનોવિજ્ઞાનનું સત્ય સમજાવવા માટે અને એક ખૂબ જ સૂક્ષ્મ અને દુર્બોધ દૃશ્યને આલેખવા માટે તૈયાર થાય છે. આ દૃશ્યમાં ઇર્ષાળુ સોલેંગ શોધી કાઢે છે કે ડિવાઇન આલ્બર્તોને ચાહે છે: 'તને એ ગમે છે?' એટલું પૂછવા માટે પૂરતું થૂંક પણ તેના મોઢામાંથી તે શોધી ન શકી, જાણે તે ટાંકણીઓની કોથળી ગળી રહી ન હોય તેવી રીતે ગળે ઊતારવામાં પણ તેને તકલીફ પડતી હતી.' આલ્બર્તોના પાત્ર દ્વારા જેને સાપ અને સજાતીય પ્રેમ—એમ બંને દિશામાં અગ્રેસર થાય છે. નગ્ન પુરુષની પીઠ માટે ગિતારનું પ્રતીક તો જેને માટે ખૂબ જ અનુકૂળ છે.

જેને પ્રતીકરચનાના પરંપરાગત માળખાને ઉપયોગમાં લઈને સામાન્ય રીતે તેને ઊલટાવી નાખે છે. તેના ઘણા બધા અલંકારો ઈશ્વર અને ચર્ચના અનુસંધાનમાં છે, ભવ્ય નિંદા દ્વારા તે ઈશ્વરી કૃપાની નકારાત્મકતાને વ્યક્ત કરવા માગે છે. આમ છતાં ઈશ્વરી અને ખ્રિસ્તી કૃપાનો ઈન્કાર કરતી તેની જીવનદૃષ્ટિનાં શુદ્ધિ અને ઉત્કટતા તેને મુક્તિની શક્યતા બક્ષે છે. કલ્પનોત્થ સંકલ્પશક્તિ દ્વારા તે જાજરુને ધરતી પરના પોતાના સ્વર્ગમાં રૂપાંતરિત કરી નાખે છે.

'મેં તો જીવનને દૂર દૂરથી તેના અન્ધકાર અને વાસ દ્વારા જોયું હતું—આ વાસ મારામાં અનુકંપા સહિત પ્રવેશી જતી હતી, તેમાં મોટી વયના લોકોની અને ફળદ્રુપ ધરતીની ગંધ મુખ્ય હતી. જાજરુ બાગને સાવ છેડે વાડ પાસે હતું. જે જીવન મારા સુધી પહોંચતું હતું તે ભારેખમતામાંથી મુક્ત બનીને મધુર, ચારે બાજુથી આલિંગતું, હળવું અથવા પ્રકાશિત હતું. જાજરુની બહાર જે વસ્તુઓ હતી તે જીવનની હું વાત કરું છું, ઊધઈએ કોતરી કાઢેલા પાટિયાઓવાળા જાજરુની બહાર મારું કોઈ આશ્રયસ્થાન ન હતું. મને એમ જ લાગતું કે સ્વપ્નો ચિતરાઈ ચિતરાઈને હવામાં તરે છે અને હું કોઈ લાર્વાની જેમ મારા દરમાં આરામથી નિશાચરની જેમ જીવ્યે જાઉં છું, ઘણી વખત મને એમ લાગે છે કે જાણે નિદ્રામાં, સરોવરમાં, માના વક્ષઃસ્થળમાં અથવા તો સ્વજનવ્યભિચારમાં સરતો હોઉં એવી રીતે પૃથ્વીના આધ્યાત્મિક કેન્દ્રમાં ડૂબી રહ્યો છું.'

આ લખ્યા પછી તરત જેને ઉમેરે છે : 'જો હું માંદો હોઉં અને ચમત્કારથી સાજો થઈ જઉં તો બચું નહિ. ચમત્કારો અસ્વચ્છ હોય છે; જે શાંતિ મને બાગને છેડે આવેલી એ ઓરડીમાં મળતી હતી, જેને હું મારી સ્મૃતિમાં શોધ્યા કરું છું તે વિશ્વસનીય અને આશ્વાસક હતી'. વળી, વિશ્વવ્યાપકતામાં જ પોતાને મોક્ષ મળે છે એવી માન્યતા જેને ભારપૂર્વક વ્યક્ત કરે છે.

'બ્રધર્સ કારામઝોવ' કે 'ડોન કિહોટે' જેવી રીતે પોતાના રચનાબંધને સઘન રાખી નથી શકતી અને છેવટ ભાંગી પડે છે તેવી રીતે જેનેની આ નવલકથા ભાંગી પડતી નથી. નવલકથાના અંતે વેશ્યાઓના એક ક્લાસને કોઈના પગ પર પોતાની ઇન્દ્રિયની રેખાકૃતિ દોરતો જેને આલેખે છે. આ ભૂમિકા પર તો જેનેએ આવવું જ પડે. જેનેના આરંભ અને અંત તેની જનનેન્દ્રિયથી જ થાય છે. પણ આ રીતે જેનેએ રચેલી કૃતિની ઉત્કટતા અસહ્ય બની જાય છે. આ કૃતિનું અંતર્ગત વિશ્વ ચિરંજીવ સ્વપ્ને અભિલાષાવાળું છે. તેની મૌલિક શૈલી સામગ્રીને અનુરૂપ છે અને નવલકથાના સ્વરૂપને વધારે સ્વતંત્રતા અને શક્યતાઓ જેનેએ અર્પી, આ માટે અનુગામી નવલકથાકારો હમેશાં તેના ઋણી રહેશે. આ નવલકથા આપણા યુગની ખૂબ જ નોંધપાત્ર ગદ્યકૃતિ છે.

પાછલી કૃતિઓમાં જેનેએ ધીમે ધીમે પોતાની બહારના જગત આગળ પ્રગટ થતા પોતાના વ્યક્તિત્વને પ્રગટ કર્યું છે. 'Miracle de la rose' (૧૯૪૬) નામના પોતાના બીજા કારાવાસ વર્ણનમાં તે અર્ધ–કપોલકલ્પિતતામાં સરી પડે છે. અહીં આગળ ઇતિહાસ અને સ્વપ્નનું પૂરેપૂરું રસાયન થયેલું નથી. આ ઉપરાંત 'Pompes funebres', આત્મકથનાત્મક અને અતિસંકુલ 'Qurella de Brest' જેવી નાની મોટી કૃતિઓ પછી ૧૯૪૮માં રચાયેલી 'ધ થીફ્સ જર્નલ'માં તે પોતાના અનુભવની વાસ્તવિકતા સાથેનો સંઘર્ષ આલેખે છે.

ઘણી બધી રીતે 'ધ થીફ્સ જર્નલ' 'અવર લેડી' કરતાં ઊતરતી કક્ષાની છે. આનું નિદર્શન ભાષામાં મળી રહે છે. 'અવર લેડી'ની શૈલીમાં જોવા મળેલાં મૌલિકતા અને ઉત્કટતા અહીં નથી. અહીં આગળ તો કલ્પનો વ્યક્તિત્વહીન લાગે છે, અલંકારો ઓછી સંખ્યામાં અને અતિપ્રકટ છે. આમ છતાં કૃતિની અરાજકતા, તૂટકતૂટક કથનાત્મકતા, ટોનમાં અને દૃષ્ટિકોણમાં આવતાં પરિવર્તનો–આ બધાં દ્વારા જે અનુભવની જેને વાત કરવા માગે છે તેની અરાજકતાને આલેખવાનો સભાન પ્રયત્ન હોય એમ આપણને લાગે છે.

આમ છતાં, નવલકથાની 'વાસ્તવિકતા' જેનેની સિદ્ધિ વિરુદ્ધ કાર્ય કરે છે. અહીં આગળ આ વાસ્તવિકતા અનિવાર્ય કે મૂળ હેતુઓની સાથે અંતર્ગત

બની જવાને બદલે તે નિરર્થક રીતે જેનેના આશયોને ગૂંચવી મારે છે. તે આપણને આત્મકથનાત્મક 'વિગતો' આપે છે, ભિખારી, ચોર અને વેશ્યા તરીકેના યુરોપના પોતાના અનુભવો આલેખે છે, પ્રવાસ દરમિયાન મોટાં મોટાં શહેરોના નવા સમ્બન્ધો અને પ્રિયતમોની યાદી આપે છે, સ્ટિલિટેનો માટેના ઉષ્માસભર પ્રેમને ખાતર તે કઈ રીતે અપરાધ કરવા પ્રેરાયો હતો તેની વાત કરે છે; જેને આપણને રસિક અહેવાલ સંભળાવી રહ્યો છે એમ જ લાગ્યા કરે છે. પરંતુ ઘણી વખત પોતાના જગતમાં કપોલકલ્પિત તત્ત્વોને પ્રવેશ આપીને 'અવર લેડી'ના જેવું સ્વપ્નમય જગત તે ઊભું કરી આપે છે. પહેલા જ પૃષ્ઠ પર ઢળતાં ખીબાસાં એક પંક્તિ છે. 'પુષ્પો અને કેદીઓ વચ્ચે નિકટનો સમ્બન્ધ છે. પુષ્પની ભંગુરતા અને નાજુકાઈ જે સ્વરૂપની હોય છે તે જ સ્વરૂપની કેદીઓની ક્રૂર સંવેદનહીનતા હોય છે.' આ પ્રકારની અલંકારરચના 'અવર લેડી'ના જગતમાં શોભે, પણ અહીં આગળ તો તે અસંગત અને કૃત્રિમ લાગે છે. અંતે કહે છે: 'હું જેને સ્પેન તરીકે ઓળખાવું છું તે મારી વ્યક્તિતાના પ્રદેશમાંથી 'હમણાં જ પસાર થયો છું.' આનો અર્થ એ કે આ કૃતિનું 'સ્પેન' વાસ્તવમાં તો જેનેની કલ્પનામાં જ અસ્તિત્વ ધરાવે છે. આને કારણે જે વાસ્તવવાદ સુધી તે જવા માગતો હતો તે પણ પ્રકટતો નથી. સ્વપ્ન અને વાસ્તવિકતાનાં આ બે પરિમાણ આ રીતે મિશ્રિત થઈ જતાં હોવાને કારણે આ કૃતિને કેવી રીતે ગ્રહણ કરવી તે વાચકને સમજાતું નથી.

નાની નાની નોંધ અને ટૂંકા કથનાત્મક પ્રસંગોની સહાયથી જેને અસંખ્ય વિષયવસ્તુઓને પોતાની કૃતિમાં ગૂંથે છે. કાર્યો અને સંવેદનાઓમાં સંપૂર્ણપણે આત્મલક્ષી સૌન્દર્ય પ્રગટાવવા માટેની પોતાની ઇચ્છા સંતોષવા માટે તે લેખક બન્યો છે એ વાત તેને યાદ છે. 'કોઈ પણ નૈતિક કાર્યના સૌન્દર્યની અસર તેની અભિવ્યક્તિના સૌન્દર્ય પર આધારિત છે.' 'અવર લેડી' ના આધારે કહેવું હોય તો આનો અર્થ એવો થયો કે કોઈ કાર્યના આકારનું સૌન્દર્ય અથવા સૃષ્ટિને જોવાની જેનેની દૃષ્ટિને કારણે કોઈ પણ કાર્યમાં અગાઉથી રહેલા નૈતિક પરિમાણને ખતમ કરી નાખે છે. જો સુંદર નીગ્રો સૂઈ રહેલો હોય અને જેને તેનું પાકીટ તફડાવી લે અને એમ કરતાં તે હળવેથી તેની ઇન્દ્રિયને સ્પર્શી લે તો જેનેએ બે સુંદર કાર્યો સફળતાથી પાર પાડ્યા એમ માનવું પડે. આ ઘટનાઓ સ્મરણીય રહી અને નોંધપોથીમાં સ્થાન પામી એ જ વાત તેમના સૌન્દર્યની પ્રતીતિ કરાવે છે. જેનેએ માનવમૂલ્યોની ક્રાન્તિકારી રીતે

પુનઃસ્થાપના કરી આપી અને આ સન્દર્ભમાં રસલક્ષી આનન્દના મુખ્ય સ્રોત તરીકે તે સજાતીય સબંધોને મૂકી આપે છે. આ સમ્બન્ધો અફલાતૂની પવિત્રતા ધરાવે છે એ કારણે નહીં પણ પોતાના જીવનમાં આ અનુભવો દ્વારા ખૂબ જ આનંદ પ્રાપ્ત કરી શકે છે એ કારણે તેમનું મહત્ત્વ છે.

પોતે શા માટે ગુનાહિત જીવન અને સજાતીય સમ્બન્ધો તરફ વળ્યો એનું કારણ આપતાં જેને જણાવે છે કે હું તો જન્મથી જ અનાથ હતો, અનાથાશ્રમોમાં જીવવાની મને ફરજ પડી અને દુનિયાએ મને હડધૂત કર્યો. જેમણે મને તિરસ્કાર્યો તેમને મેં તિરસ્કાર્યા. સમાજ દ્વારા તિરસ્કૃત થયેલા લોકોને હું ચાહતો થયો; આમાંથી ખૂનીઓ અને અપરાધીઓ પ્રત્યે આદરભાવ જાગ્યો. જગતના આ બધા જ તિરસ્કૃત માનવીઓ સમાજ સામે એકી અવાજે બળવો પોકારે છે.

આ પુસ્તકમાં શૈલી કરતાં લેખકના વિચારો વધુ મહત્ત્વના છે. કારણ કે ‘અવર લેડી’ના સંપૂર્ણ કલ્પનાપ્રધાન જગતમાંથી ભાવકને પ્રભાવિત કરવા મથતા સાહિત્ય તરફ વળવાનો પ્રયત્ન અહીં દેખાઈ આવે છે. આ પુસ્તકમાં તો આ કૃતિ છેલ્લી છે એવી જાહેરાત પણ કરી હતી અને તે જ વખતે વધારે સંક્રમણશીલ એવા નાટકના પ્રકાર તરફ વળી ગયો હતો. ‘The Maids’ ની પ્રસ્તાવનામાં લખે છે–‘મારા આત્માને પ્રભાવિત ન કરે તે ભજવણી મારે માટે નિરર્થક છે.’

‘ડેથ વૉચ’ (૧૯૪૭–૯)માં સંઘર્ષની ઉત્કટતા, ખૂબ જ સૂક્ષ્મ ખંડ અને અદ્‌ભુત ઇંગિતો, કેટલાક ખૂબ જ બળકટ વિષયવસ્તુઓ હોવા છતાં આ નાટક કંઈક વિચિત્ર રીતે વેરવિખેર કૃતિ છે. ઉત્તમ નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિઓ એકબીજાની સાથે સંકળાયેલી નથી અને તેમની વચ્ચે જોવા મળતો સંઘર્ષ વિષયવસ્તુમાં સંવાદિતા પ્રગટાવવામાં નિષ્ફળ જાય છે. સામગ્રીની બાબતમાં તો અહીં પણ ‘The Thiefs Journal’નું જ કારાવાસ છે પણ નાટકમાં તેણે પોતાને આ પરિસ્થિતિમાંથી ઉગારી લીધો છે. ત્રણ કેદીઓ પોતાના ભાવિની પ્રતીક્ષા કરી રહ્યા છે–બાવીસ વરસનો ગ્રીન આઈઝ ખૂનના અપરાધ બદલ મૃત્યુદંડની પ્રતીક્ષા કરી રહ્યો છે; સત્તર વર્ષનો મોરિસ કારાવાસ સહી શકતો નથી એટલે સાથીઓને વારંવાર મહેણાં માર્યા કરે છે; તેરીસ વરસનો લેફ્રંક ગ્રીન આઈઝનો સમોવડિયો બનવા માટે મોરિસનું ખૂન કરે છે. ‘અવર લેડી’ની જેમ અહીં પણ જેનેને સજાતીય સંબંધોની શક્તિનું વળગણ છે. આ કેદીઓ દેખાવડા અને કામુક છે, લેફ્રંક જાણે બળાત્કાર કરતો હોય એવી રીતે મોરિસને

ગૂંગળાવી નાખે છે; મોરિસ ગ્રીન આઈઝની જે પ્રશંસા કરે છે તેમાં સજાતીય આવેગો ગૂંથાયેલા છે. પોતાની જાતને કારાવાસના 'બાદશાહ' તરીકે ઓળખાવતા સ્નોબોલ નામના નીગ્રોનું વર્ણન ડિવાઇનની જેમ ધરતી ઉપર તરી રહેલી વ્યક્તિ તરીકે કરવામાં આવ્યું છે.

આ નાટકમાં શરૂઆતની કૃતિઓનો પ્રભાવ જોઈ શકાય છે છતાં અહીં આગળ જેનેનો મુખ્ય આશય તો રંગભૂમિની શક્યતા તપાસવાનો છે. નાટક ભજવાય છે ત્યારે અ-શાબ્દિક યુક્તિઓ મહત્ત્વનું સ્થાન ધરાવે છે, ઍન્ટોનિન આર્તો કૃત 'ધ થિયેટર ઍન્ડ ઇટ્સ ડબલ' (૧૯૩૮)માં જે પ્રકારના થિયેટરની વાત કરવામાં આવી છે તેવા થિયેટર તરફ જેને જઈ રહ્યો છે. શારીરિક મુદ્રાઓ અને ભંગીઓ, નૃત્ય અને ધ્વનિ દ્વારા 'ઉગ્ર ભૌતિક છબિ'ઓ સર્જાય અને તે નાટકને ગતિ અર્પે એ પ્રકારના થિયેટરની હિમાયત આર્તોએ કરી હતી. 'ડેથ વૉચ'માં કાર્ય નહિ પણ ભાષા અભિવ્યક્તિનું મુખ્ય સાધન બની રહે છે. પરંતુ ગ્રીન આઈઝની સાંકળોનો ખખડાટ, મોરીસને ગૂંગળાવી નાખવાના કાર્ય વખતની મુદ્રાઓ, તોળાઈ રહેલા મરણના ઓથારમાંથી છટકી જવા માટે ગ્રીન આઈઝનું ઉન્મત્ત નૃત્ય – આ બધાં દ્વારા હિંસક અને તંગ નાટક સર્જાય છે.

ગ્રીન આઈઝ ઉપર જ નાટકની ઍકશન કેન્દ્રિત થાય છે. મરણોન્મુખ કેદીના મરણિયા પ્રયત્નો બતાવવાનો આશય જેનેનો હશે એવું કોઈ માને. તેના અપરાધના વિશાળ પરિમાણને કારણે બીજા કેદીઓ તેને પ્રશંસે છે પણ તેમની પ્રશંસાનો તે પ્રત્યુત્તર વાળી શકતો નથી. બેવડી રીતે કેદી બનેલો અને અંતે પોતાની જ કેદમાં પુરાઈ જતો ગ્રીન આઈઝ માત્ર વિરોધનો શબ્દ જ ઉચ્ચારી શકે છે: 'તે (નિયતિ) મારા ખભા પર ત્રાટકી અને મને વળગી રહી.' પરંતુ ગ્રીન આઈઝ અને લેફ્રેંકનાં કાર્યોને સમજાવવા માટે નિયતિ પર્યાપ્ત નથી. આપણે મુખ્ય વિષયવસ્તુ તરીકે આને સ્વીકારી લઈએ તો પણ ઘણા બધા સંઘર્ષ બિનજરૂરી લાગશે. આ રીતે જેનેની આ કૃતિ સમજી શકાતી નથી, પ્રેક્ષકો માત્ર ઉત્તેજિત રહે છે પણ મુંઝાયેલા જ રહી જાય છે.

આવી જ રીતે જેનેનું બીજું નાટક 'The Maids' (૧૯૪૭) પણ નબળું નાટક છે. અહીં અન્યોન્ય સાથે સંબંધિત નહીં એવા બે જુદા જુદા વિષયવસ્તુને કેન્દ્રમાં રાખવામાં આવ્યા છે. નિઃસત્ત્વ માનવી બીજાનો પાઠ અદા કરે તો જ એક પ્રકારના વ્યક્તિત્વ અને ગૌરવની ભાવનાને પામી શકે છે એ પહેલું વિષયવસ્તુ. નાટકનો આરંભ એક ભદ્ર મહિલાને તેની નોકરાણી

ક્લેર સજાવે છે ત્યાંથી થાય છે; પણ જ્યાં ટેલિફોનની ઘંટડી સંભળાય છે ત્યાં આ મિથ્યા જગતનો અંત આવે છે. ત્યારે આપણને ખબર પડે છે કે 'ક્લેર' તો સોલેંગ નામની નોકરાણી હતી અને 'ભદ્ર મહિલા' ખરેખર ક્લેર હતી. એવી જ રીતે આ બંને જે માલિકણની તહેનાતમાં છે તે તો એક રખાત છે અને પોતાના પ્રિયતમની સહાય મેળવવા માટે તે લાગણીની ઉત્કટતા અને નિષ્ઠા ઉછીની લઈને જીવે છે. દિગ્દર્શકને અપાયેલી સૂચનાઓ જોતાં આ ત્રણે સ્ત્રીઓનો પાઠ પુરુષોએ ભજવવાનો હતો. આ રીતે પ્રેક્ષકો તો અનો પાઠ બ દાસ ક ચરિત્ર માટે ભજવાતો જુએ છે. માર્ટિન એસ્લિનના અભિપ્રાય પ્રમાણે 'આપણા અસ્તિત્વની મૂળભૂત અસંગતિ, શૂન્યતા દર્શાવવા માટે આયનાઓની રમતનો ઉપયોગ જેને કરે છે.' પરંતુ આ તારણ ખરેખર સાચું છે ખરું? અન્યત્ર, જેનનાં પાત્રો નિયત ચરિત્રવાળા માનવીઓ છે. અહીં આગળ તો તેણે ઊલટાવી નાખ્યું છે; આ પ્રકારનું પાત્ર એટલું બધું નિર્વૈયક્તિક છે કે તે ગમે તે બની શકે, પોતાનાં સ્વપ્નો પણ તે આવાં પાત્રો પર લાદી શકે. આ રીતે કદાચ જેને તો અભિન્નતાના ચરિત્ર વિશે પણ કશું કહેતો જણાય પણ આ અર્થઘટનને વધારે પડતું મહત્ત્વ આપવું ન જોઈએ.

બીજા સ્તર પર પણ નાટક સફળ થાય છે, જો આ પાઠ સ્ત્રીઓ જ ભજવે તો આ નોકરબાઈઓ સહાનુભૂતિને પાત્ર બની રહે. અપરાધીઓ અને નીગ્રોની જેમ તેઓ પણ સમાજબહિષ્કૃત છે, આ સમાજ તેમને ઝાઝું આપી શકતો નથી, એટલે બીજા બધાં સુખસમૃદ્ધિને બદલે તેઓ સમાજમાં ઉચ્ચ સ્થાન ધરાવે છે એવું માની–મનાવીને આનંદ મેળવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. સાવ તુચ્છ વિશેની લાગણીઓ માટે તેમનો પ્રતિભાવ ખૂબ જ સર્વસામાન્ય છે. જેનેએ 'અવર લેડી'માં ક્યાં નથી કહ્યું : 'આપણે ભવ્ય વ્યક્તિત્વ ઉપજાવી કાઢીને આપણા ચિત્તને છલકાવી દઈએ છીએ.' આ રીતે જોઈએ તો આ સ્ત્રીઓ એક બીજા પ્રત્યે અને તેમની માલિકણ પ્રત્યે જે આસુરી આકર્ષણ અનુભવે છે તેના તરફ આપણું ધ્યાન કેન્દ્રિત થાય છે. પાછળથી જ્યારે તેમની માલિકણના આશ્રયદાતાની ધરપકડમાં કારણભૂત બનતી ભૂલને ઢાંકવાનો પ્રયત્ન આ ત્રણે સ્ત્રીઓ કરે છે ત્યારે તેમના પ્રત્યે આપણને સહાનુભૂતિ થાય છે. પોતાની ભૂલની શિક્ષા ભોગવવાને બદલે ક્લેર પોતાની માલિકણનાં વસ્ત્રો પહેરે છે, પોતાની માલિકણ માટે બનાવેલી ઝેરમિશ્રિત ચા પી જાય છે અને આ રીતે ઉચ્ચ દરજ્જાનો પાઠ ભોગવતાં ભોગવતાં તે મરણ પામે છે. આ બંને

સ્તર પર આ કૃતિ ટકી રહેતી હોવાને કારણે 'Deathwatch' ની જેમ 'The Maids' છિન્નભિન્ન અને પડકાર વિનાનું બની રહે છે.

'The Balcony' (૧૯૫૬)માં 'The Maids'ના બે વિષયવસ્તુમાંથી એક વસ્તુને જેને વિસ્તારે છે. પરંતુ આ ગાળામાં જેનેએ નાટકના સ્વરૂપ પર એવું પ્રભુત્વ મેળવી લીધું હતું કે આ કૃતિ દીર્ઘ, સંવાદી અને સાચા અર્થમાં ક્રાંતિકારક બની રહે છે. વાસ્તવિકતા અને ભ્રાન્તિ ખરેખર તો અભિન્ન છે અથવા બીજી રીતે કહેવું હોય તો આપણે જે એક માત્ર વાસ્તવિકતાને ઓળખીએ છીએ તે તો માત્ર ભ્રાન્તિ જ છે. આમાંથી જ બીજું એક વસ્તુ સૂચવાય છે. સદ્ અને અસદ્ ભિન્ન થઈ શકે જ નહિ એવી રીતે ગુંથાયેલાં છે. કારણ કે માનવીની નિયતિમાં તો, તે જે વાસ્તવિકતાનો સામનો કરવા નથી માગતો એ નહિ પરંતુ પોતાને જે માનવું હોય તેની છૂટ આપતી આશ્વાસક ભ્રાન્તિને જ શરણે થવાનું નિર્માયેલું હોય છે.

ગ્રાંડ બાલ્કની ભ્રમણાઓનો મહેલ છે, તેમાં એક ગ્રાહકના તરંગો સંતોષવા તૈયાર થયેલી વેશ્યાઓ રહે છે. પોતાના જાતને બિશપ મનાવતા એક ગેસમેનને પશ્ચાત્તાપની જરૂર વરતાય છે. બીજું એક દયાજનક પાત્ર સેનાપતિ બને છે, તે એક બનીઠનીને ફરતી છોકરીને પોતાના વફાદાર ઘોડા તરીકે સ્વીકારે છે. ત્રીજું પાત્ર ચોર સહિતનો ન્યાયાધીશ બને છે, આ ચોરને તેનો જલ્લાદ ચાબૂક મારી શકે. કોથુર્ની, ઊંચા પ્લેટફોર્મવાળા પગરખાં, સુશોભિત પહેરવેશ ધારણ કરીને આ દરેક પાત્ર પોતાની તુચ્છતાનું સાટું વાળી આપવા માટે સત્તાનો આભાસ ઊભો કરે છે. આથી સૂચવાય છે કે જેને જાતીય વાસનાને બદલે સત્તાને પ્રેરક બળ તરીકે સ્વીકારે છે.

બાલ્કનીને જેને જગતના પ્રતીક તરીકે ગણાવે છે; આ પાઠ ભજવવાની રમત માનવીય પરિસ્થિતિ વિશેની તેની સૂઝ સ્પષ્ટ કરી આપે છે. બાલ્કનીની માલિકણ ઈરમા પોતાને ત્યાં આવનારાઓને 'ગ્રાહક' તરીકે નહિ પરંતુ 'મુલાકાતી' તરીકે ઓળખાવે છે. આ રીતે તે વધારે વિશિષ્ટ સેવાઓ બજાવી રહી છે એવી ભ્રમણામાં જીવે છે, ઈરમાનો કોઈ પણ મુલાકાતી પોલિસ અમલદારનો પાઠ ભજવવા તૈયાર નથી એની ખબર પડતાં પોલિસ અમલદાર પોતાની નિઃસત્ત્વતાથી ખૂબ જ અકળાઈ ઊઠે છે અને તેને સ્વપ્ન આવે છે કે તેના ભવ્ય મકબરા પર મોટું લિંગ મૂકાશે. રાજદૂત મકબરાની અંદરનો ઓરડો વર્ણવે છે. 'જ્યાં મરનારનું પ્રતિબિમ્બ અનન્તકાળ સુધી—હું કહું છું

અનન્તકાળ સુધી—આયનાઓ દેખાડયા કરશે.' આ જુદા જુદા પાઠ ભજવવાની રમતમાંથી જેને છેલ્લો અંકોડો ઉકેલે છે- મરણ આપણને બધાંને જેમાંથી કદી છટકી ન શકાય એવી તુચ્છતામાં ફેરવી નાખે છે કારણ કે શૂન્ય અનન્ત સુધી પ્રતિબિમ્બાયા કરે તો પણ તે શૂન્ય જ રહેવાનું.

આ જુદા જુદા પાઠ ભજવવાની રમતના મિથ્યાભિમાનને તિરસ્કારવાને બદલે જેને આ છદ્મવેશને ખૂબ જ અનિવાર્ય સાબીત કરી આપે છે. બાલ્કનીની બહાર રાજકીય બળવો જાગ્યો છે અને તેનું મુખ્ય સૂત્ર 'તિરસ્કૃત ભ્રાન્તિનું.. અને આત્મસંતોષ' છે. ભ્રાન્તિમાં જીવવું એટલે મૂળ કારણને દૂષિત કરવું એ વાત તેઓ જાણે છે છતાં બળવાખોરો પોતાના હેતુ પાર પાડવા માટે ભ્રાન્તિનું વિશ્વ ઊભું કર્યે જ જાય છે. બાલ્કનીમાં અગાઉ રહેતી એક છોકરી જોન ઑવ આર્કના જેવી વીરાંગનામાં ફેરવાઈ જાય છે અને બીજા એક દૃશ્યમાં વર્તમાનપત્રોના ફોટોગ્રાફરો આગળ કેવી રીતે પોતાની જાતનું પ્રદર્શન કરવું તેની ચર્ચા નેતાઓ લંબાણપૂર્વક કરે છે.

જ્યારે બળવો સફળ થાય છે ત્યારે બિશપ, ન્યાયાધીશ અને સેનાપતિનો પાઠ ભજવનારા વામણા માનવીઓ આ બધાં વ્યક્તિત્વ વાસ્તવમાં ધારણ કરી લે છે. પરંતુ સત્તા અને ખરેખરી જવાબદારીથી મુંઝાઈ જઈને દરેક માત્ર પાઠ ભજવવાના જ 'સંપૂર્ણ ગૌરવ'ની કક્ષાએ પાછું જવા માગે છે. જોન ઑવ્ આર્કથી માંડીને અત્યાર સુધીના ઘણા બધા ઐતિહાસિક નિર્દેશો દ્વારા જેને રાજકીય વાસ્તવિકતાના આલોચનાને નાટયાત્મક કરી આપે છે—આ આંશિક રીતે સાચી હોવા છતાં રાજકીય ભૂમિકા વિશે ઝાઝું કશું કહેવાતું નથી. પોતાનાં પાત્રોને પૂરતી માત્રામાં ભિન્ન પાડી શકવાની અશક્તિને કારણે મુશ્કેલી પણ ઊભી થાય છે.

'બાલ્કની'માં જેને કેટલાંય અંતિમ વિધાનો ઉચ્ચારે છે અને આ વધારે મહત્ત્વનાં છે. સમાજ ઇચ્છે તેવા પાઠ ભજવવાની આપણને ફરજ પાડે છે, માનવી કોઈ પ્રકારની વ્યક્તિતાની ઇચ્છા સેવીને જ મહત્ત્વ (અને અમરતા) ધારણ કરવાને સમર્થ છે, આને કારણે માનવી કોઈ પણ સત્ત્વ ધારણ કરી શકે એમ હોય તો પણ તેનો અસ્વીકાર કરવાને માટે જ તે સર્જાયો છે, જેનેનું સત્યવક્તા પાત્ર—દૃત—બોલે છે: 'બળવાખોરો જીતી શકવાના નથી કારણ કે "તેઓ ઇચ્છે છે તે પ્રમાણે તો દરેક વ્યક્તિએ પોતાનું વ્યક્તિત્વ જાગતી રાખવું અને પોતાની ચમકતી છબિ પણ સર્જવી.' અંતે જેને કહે છે કે સત્ત્વ અને સ્વપ્નની વચ્ચે જકડાયેલો માનવી 'વાસ્તવિકતા'ને ભ્રાન્તિ-

ઓની અરાજકતા તરીકે જુએ છે. જગત તો આપણને પ્રત્યેક વળાંકે છેતરતું હોવાને લીધે નૈતિક નિર્ણયો અશક્ય છે – બિગપ કહે છે : 'અહીં' (બાલ્કની) અસદ્ આચરી શકવાની...કોઈ શક્યતા નથી.' ન્યાયાધીશ ન્યાય ચૂકવવાનો દેખાવ કરતો હોવા છતા તે સદ્‌ને અસદ્‌થી ભિન્ન પાડી શકતો નથી. છેલ્લે. ખૂબ જ સુન્દર દશ્યમા, બળવો સ્ફળ થયો એટલે ગણી બની ગયેલી ઇરમા 'ઇરમા' તરીકે પાછી જીવવા માડે છે, અને પછી તરત જ ઇરમાનો પાઠ ભજવતી અભિનેત્રી બનાને પ્રેક્ષકોને તે સંબોધે છે : 'તમે હવે ઘેર જાઓ– ખાત્રી રાખજો, ત્યાં તો અહીં કરતાં પણ વધારે ભ્રાન્તિ હશે...તમે જમણી બાજુએ ગલીમાં થઈને જજો.' પોતે જે જગતનું વર્ણન કર્યું છે એ તો ભ્રમણાઓવાળું આપણું જ વિશ્વ હતું એ વાતનું પ્રેક્ષકોને તે વિસ્મરણ કરવા દેવા માગતો નથી, અને આ રીતે નાટકના બધા જ ટેન્શન એવા ને એવા ટકી રહે છે. થિયેટર અને નાટકનો પ્રયોગ જેનેને માટે તો અનુક્રમે વિશ્વ અને તેની ઘટનાઓ બની રહે છે.

જેનેના બીજા એક નાટક 'ધ બ્લેક' (૧૯૫૮)માં ઘણા બધા વ્યતિક્રમો અને સૂક્ષ્મતાઓ છે. આને કારણે ઉત્તમ રુચિ ધરાવતા પ્રેક્ષકો અને વિવેચકો પણ વિમાસણમાં પડ્યા છે. આમ છતા તેનું કેન્દ્રવર્તી કાર્ય સ્પષ્ટ છે. એક હબસી તરંગે ચઢીને કાળી પ્રજાને જગતની સર્વોપરી સત્તા બનતી, અને શોષણખોરી બદલ ગોરી પ્રજાનુ નિકંદન નીકળી જતું જુએ છે. એક બાજુએ કેટલા ય હબસીઓ ભેગા થઈને તેમના પર રાજ કરતી રાણીને, તેના અનુચરને, ગવર્નરને અને પાદરીને પદભ્રષ્ટ કરે છે; પરંતુ જેનેએ દિગ્દર્શકને આપેલી સૂચના પ્રમાણે ગોરા પાત્રોનો પાઠ હબસીઓએ જ ઉજળાં મહોરાં પહેરીને ભજવવાનો છે, વળી નાટકમાં કેટલાક અસંભવિત પ્રસંગો આલેખાયા છે એટલે આ બધું જ સ્વપ્નજગતમાં બની રહ્યુ છે એમ સૂચવાય છે. આ બધાં કારણોને લીધે નાટકનો મુખ્ય સંઘર્ષ પાત્રો વચ્ચે નહીં પણ નાટક અને પ્રેક્ષકો વચ્ચે છે. આ પાત્રો હબસી અભિનેતાઓએ ભજવવાના રહે અને પ્રેક્ષકો ગોરા હોવા જોઈએ. જો બધા પ્રેક્ષકો હબસી હોય તો સફેદ દશ્યસામગ્રી યા સફેદ મહોરાં લાવવા એવો જેનેએ આગ્રહ રાખ્યો છે.

પોતાના ગોરા પ્રેક્ષકોને જેને જણાવવા માગે છે કે પરસ્પરભિન્ન મૂલ્યોવાળાં ગોરાકાળાનો સંઘર્ષ ઇતિહાસમાં પરાકાષ્ઠાએ પહોચી ગયો છે. આને કારણે જ્યારે કાળી પ્રજા સત્તા પર આવે છે ત્યારે ગોરી પ્રજાને તે સાંખી શકતી નથી. ભૂતકાળમાં ગોરી પ્રજા પણ કયા કાળી પ્રજાને સાંખી શકી હતી?

વિલેજ નામનો હબસી ગોરી પ્રજા સામેના તિરસ્કારથી પ્રેરાઈને જ એક ગોરી સ્ત્રી પર બળાત્કાર કરે છે અને પછી તેને મારી નાખે છે; જાણે તે કોઈ એક વ્યક્તિને નહીં પણ સમગ્ર જાતિને તથા શ્વેત રંગ એટલે પવિત્રતા એવા ખ્યાલને પણ ભૂંસી નાખવા માગે છે. બીજી બાજુએ જે હબસી આ બંને પ્રજા વચ્ચે પ્રેમ અને મૈત્રી સ્થાપવા ઉપદેશ આપે છે તેને દ્રોહી ગણવામાં આવે છે; તે વિરોધ પણ ખમી ન શકે એવો હોવાથી બધા હબસીઓ તેને નાની ગોરી કન્યા તરીકે સજાવે છે. બધા ગોરા શોષણખોરોને દૂર કર્યા પછી, પાદરી ગરીબ ગાય જેવો બની જાય છે, 'સ્નો' નામની હબસણ પદભ્રષ્ટ રાણીને 'નિસ્તેજ, શ્વેત અને ત્રાસદાયક' નરકમાં ધકેલી દે છે. 'ધ બાલ્કની'ના બળવાખોરોની જેમ આ હબસીઓ પણ રંગ સાથે માનવમૂલ્યોને સાંકળતી ગોરી પ્રજાની ભ્રમણાના ભાગ બને છે. ઘણી વખત કાળાગોરાનો સંઘર્ષ એટલું બધું વિશાળ પરિમાણ ધરાવતો થાય છે કે સત્તારુઢો અને શોષિતો – પછી તેઓ બુર્ઝવા અને ગુનેગાર હોય, ગ્રાહક અને વેશ્યા હોય, પ્રેક્ષકો અને અભિનેતાં, ટૂંકમાં 'ગોરા' અને કાળા થવાનું લખાઈને આવેલા લોકો હોય – વચ્ચેની સૈકાઓ જૂની કડવાશ સમાધાન દ્વારા દૂર થશે જ નહીં પણ જ્યારે કોઈ દલિત માનવી પોતાના માલિકને ધરતી પરથી કાઢી મૂકશે ત્યારે જ જશે એવી માન્યતા જેને ધરાવતો હોય એમ લાગે છે. જ્યાં સુધી પ્રજાઓ વચ્ચે ભેદભાવ હશે, સત્તાની કે સંપત્તિની અસમાન વહેંચણી હશે ત્યાં સુધી માનવસમાજમાં વેરઝેર રહેશે જ એમ પણ જેને માને છે. આ લખતી વખતે જેનેમાં ક્રોધની અતિમાત્રા પ્રગટેલી હતી છતાં તેણે સંયમ રાખીને 'ધ બ્લેકસ'ને કપોલકલ્પિત તરીકે જ આલેખ્યું છે, અહીં ક્રાન્તિનું સ્વપ્ન છે એ વાતનું આપણને ક્યારેય તે વિસ્મરણ થવા દેતો નથી. પ્રારમ્ભમાં તખ્તા પરની આકૃતિઓની ઓળખ અભિનેતાઓ તરીકે આપવામાં આવે છે; અંતે વિલેજ અને વર્ચ્યુ (નાગ્રો વેશ્યા)ના પ્રેમની કબૂલાત એટલી બધી ભાવુક છે કે તે સ્વપ્નમાં જ શક્ય બને.

આ કૃતિમાં પ્રતીકાત્મક રીતે બાહ્ય જગતની વાસ્તવિકતાઓને અગાઉની કૃતિઓ કરતાં વધારે પ્રમાણમાં આલેખે છે; જેનેના ટીકાટિપ્પણ રાજકારી નીતિમત્તા પૂરી પાડતા નથી છતાં અહીં આગળ ઇતિહાસને સ્વીકારવાનો જેનેનો પહેલો અને સાચો પ્રયત્ન છે. તેવી જ રીતે તે આપણને વર્તમાનમાં લઈ જાય છે. કારણ કે નિસર્ગવાદી થિયેટરને અને ઍબ્સર્ડ થિયેટરને પણ અવગણીને જેને જે નાટક રચે છે તેને જો સફળ થવું હોય તો તેણે પ્રેક્ષકો

સાથે મોઢામોઢ 'વાત' કરવી પડે, તેમના અસ્તિત્વના મૂળમાં આઘાત કરીને જણાવવું પડે કે તમારા ભવિષ્યથી ડરવાને તમારી પાસે ઘણાં કારણો છે. આ ઉપરાંત આ કૃતિ નાટ્યકાર તરીકે જેનેના વ્યક્તિત્વને સમર્થ રીતે રજૂ કરે છે, પરંપરાગત નાટકથી દૂર સરી જઈને ઍબ્સર્ડ નાટકની જેમ નવી જ નાટ્યસૃષ્ટિમાં જઈ પહોંચે છે. આ ઉપરાંત, પહેલી વખત જેને સમ્પૂર્ણ પાત્રો રચે છે, આ પાત્રો આગલી કૃતિમાં પ્રતિબિમ્બ તરીકેની મર્યાદાઓને ઓળંગી જાય છે. કેટલીક બિનજરૂરી વિગતો હોવા છતાં આ નાટક જેનેનું શ્રેષ્ઠ નાટક છે. અહીં આગળનાં કલ્પનો સંવાદી, પૂર્ણ છે. જો આપણે ગોરી પ્રજા હોઈએ તો બીજા કોઈ પણ નાટક કરતાં આ નાટકથી વધારે અસ્વસ્થ થઈશું.

'ધ સ્ક્રીન્સ' (૧૯૬૧) ઊતરતી કક્ષાનું નાટક છે. આનો વિષય આમ તો રાજકીય છે—અલ્જેરિયાની ક્રાન્તિ. પરંતુ કોઈ એક સમસ્યા તરફ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાને બદલે ઘણા બધા વસ્તુઓ અહીં ઊભરાય છે. ઘણી વખત તો બ્રેખ્ટના પ્રભાવ હેઠળ તે મહાકાવ્યની ભૂમિકાને મળતી આવે એવી નાટકની નવી વિભાવના જન્માવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. આ નાટકમાં આવતાં સો પાત્રોમાંથી ઘણાં બધાં પરસ્પર પરિવર્તનશીલ છે; દશ્યસામગ્રીને બદલે જેને અહીં અસંખ્ય પડદાઓનો ઉપયોગ કરે છે, કેટલાક અમુક પ્રકારની પાર્શ્વભૂમિકા રચે છે કે સૂચવે છે.

બીજા કેટલાકમાં અભિનેતાઓ દ્વારા આલેખાતાં ચિત્રો છે. એક દશ્યમાં બે ફ્રેન્ચ વાતો કરતા હોય છે તે દરમિયાન કેટલા ય આરબ લોકો પાર્શ્વભૂમિકામાં પડદા પર મશાલોની આકૃતિઓ દોરે છે અને તેનાથી આવનારી ક્રાન્તિ સૂચવાય છે. કોઈ કુશળ દિગ્દર્શક આને સુંદર રીતે રજૂ કરી શકે પરંતુ નાટકની હસ્તપ્રતમાં આ બધી યોજના વેરવિખેર અને ક્લિષ્ટ લાગે છે. વળી, નાટકની ભાષા ખૂબ જ નબળી અને ઉષ્માહીન છે, તથા વધારે પડતી મંદબુદ્ધિ દાખવતાં પાત્રો છે—દા. ત. એક સ્ત્રીને પોતાના પતિ કરતાં દોરી પર લટકતું પેંટ વધારે આકર્ષક લાગે છે, હવામાં અધ્ધર ઝૂલતું હાથમોજું તેના માલિકના અવાજને સૂરબદ્ધ રીતે રજૂ કરે છે. આ બધાનું કશું પ્રયોજન નથી, આને કારણે મૂળ હેતુ માર્યો જાય છે.

વિવેચકોને આ નાટકે ખૂબ મૂંઝવ્યા છે. નાટકનું મુખ્ય પાત્ર સૈયદ ભ્રષ્ટ અને ગરીબ અલ્જીરિયન છે, તે તકવાદી અને રુશ્વતખોર છે. બળવામાં જોડાઈને તે ધીરે ધીરે પોતાના ફ્રેન્ચ દુશ્મનોનો સમોવડિયો બને છે, તેમનાં તુમાખી, નિર્લજ્જતા, વ્યક્તિના ગૌરવની ઉપેક્ષા કરવાનો તેમનો સ્વભાવ—આ બધું

તે ધરાવતો થાય છે. ભય અને ગરીબી દૂર કરવાને બદલે તે ફ્રેન્ચ શાસનના બધા દુર્ગુણો ટકાવી રાખે છે. ઉચ્ચ લશ્કરી હોદ્દા સુધી પહોંચવાને કારણે પોતાના અનુયાયીઓ સાથેનો સમ્બન્ધ તે ખોઈ બેસે છે, પાંચ અલ્જેરિયન સૈનિકો તેને ઠાર કરી નાખે છે. 'ધ બાલ્કની'ની જેમ અહીં પણ જેને સૂચવવા માગે છે કે ઇતિહાસની બધી જ ક્રાન્તિઓ દલીતના ઊભરામાંથી જન્મે છે, આ દલીત આમ તો પોતાના માલિકનું અનુકરણ કરવા માગે છે. આ ક્રાન્તિના નેતાઓને તેમનાં જ બાળકો ખત્મ કરી નાખે છે અને આ રીતે અંતે ક્રાન્તિ નિરર્થક હિંસા અને જાનહાનિ સિવાય કશું પ્રાપ્ત કરી શકતી નથી. સૈયદ આપણા જમાનાની આસુરી શક્તિનો આવિષ્કાર છે અને જ્યાં સુધી સામાજિક ભિન્નતા હશે ત્યાં સુધી ક્રાન્તિઓ થવાની એવું જેને સૂચવે છે. બધી ક્રાન્તિઓની અનિવાર્યતા અને જરૂરી સફળતામાં સાર્ત્રને જે શ્રદ્ધા છે તે જેનેમાં નથી. તે માને છે કે માનવીમાં ઘણી બધી આશા છે, તે કાર્યો કરે છે છતાં ય જીવન રેખાયિત નહીં પણ ચક્રાકાર છે, અને મૂળભૂત રીતે અનૈતિક છે. એક પાત્ર બોલે છે: 'જ્યાં સુધી સૈનિકો છે ત્યાં સુધી વેશ્યાઓ રહેવાની.' મરણ બધાને તુચ્છ બનાવી દે છે એવો ધ્વનિ પણ અંતિમ દૃશ્યમાંથી નીકળે છે. જીવન તો કરુણ, ગંદું અને અનૈતિક છે, જગત તેના આતંકમાંથી બચવા માટે પ્રેમ કે આશ્રય આપતું જ નથી. આવો સૂર આ કૃતિમાંથી નીકળતો હોવા છતાં આને અનુરૂપ ટેકનિક તે શોધી શક્યો નથી. 'ધ સ્ક્રીન્સ'ની નિષ્ફળતાથી જેનેની કારકિર્દીનો અંત આવી જતો નથી. જેને સર્જક તરીકે જે અસ્વસ્થતાઓ અનુભવે છે તેમાંથી આ બધી અધૂરપો પ્રગટી છે.

સર્જક તરીકે જેનેનો વિકાસ જુદા જ વાતાવરણમાં થયો હોવાથી તેની કૃતિઓને સાહિત્યપરંપરામાં સહેલાઈથી ગોઠવી શકાતી નથી. શરૂઆતનાં ગદ્ય-લખાણો માર્કી દ સાદ, બોદલેર, સેલિન, લૂઈ કેરોલ, સાદ, એમિલી ડિકિન્સનની પરંપરાના લાગે છે. નાટ્યકાર તરીકે તેણે એબ્સર્ડ થિયેટરની સમાંતરે રચનાઓ કરી, જગત વિશેનો એબ્સર્ડ પરંપરાના લેખકોનો દૃષ્ટિકોણ સ્વીકાર્યો પરંતુ તેમની ટેકનિક સ્વીકારી નહીં; જેનેની કૃતિઓએ આ બાબતમાં થોડી મુશ્કેલી ઊભી કરી છે. માર્ટિન એસ્લિને 'ટીડીઆર'માં પ્રકાશિત 'થિયેટર ઑવ ધ એબ્સર્ડ'' નામના લેખમાં જેનેનો સમાવેશ કર્યો ન હતો પરંતુ એ જ શીર્ષક ધરાવતા પુસ્તકમાં ભૂલથી જેનેનો સમાવેશ કરી લીધો; અને આ ભૂલને જાણે બેવડાવવા માગતા હોય તેવી રીતે દરેક નાટકનાં ભળતાં જ અર્થઘટનો કર્યાં. એસ્લિનની વ્યાખ્યા પ્રમાણે પણ જેને એબ્સર્ડ પરંપરામાં સ્થાન પામી ન શકે.

ઍબ્સર્ડ થિયેટરમાં નાટ્યકાર અગમંત દશ્યો યોજે (દા. ત. યોનેસ્કોનું 'ધ ચેઅર્સ') જેનેનાં નાટકોમાં જોવા મળતા પ્રસંગો ઘણા અર્થપૂર્ણ છે, વળી તે આપણા અસ્તિત્વની વધારે કરુણ વિભાવના મૂર્ત કરે છે. તેનાં પાત્રો આધ્યાત્મિક અશક્તિથી પીડાતા નથી. પ્રયત્નો કરવા છતાં ય તેઓ નિષ્ફળ જ નીવડે છે; જેનેની ભાષામાં એક પ્રકારની વાગ્મિતા અને આલંકારિકતા છે. યોનેસ્કો અને બેકેટની દૃષ્ટિએ આધુનિક જીવનની મુખ્ય ઘટના અશ્રદ્ધા છે, જ્યારે જેનેની દૃષ્ટિએ મલિનતા અને ભય છે. કેટલીક બાબતોમાં જેનેનું થિયેટર ઍબ્સર્ડ થિયેટર કરતાં બ્રેખ્ટને વધારે મળતું આવે છે.

જેનેના વિચારો કદાચ વધારે પડતા વૈયક્તિક હશે, આપણામાંથી ઘણા બધા માટે પ્રભાવશાળી ન પણ નીવડે, તેની કૃતિઓમાં કલાત્મક દૃષ્ટિએ ઘણી બધી ખામીઓ છે. આમ છતાં, તેનું સર્જન આપણા માટે મહત્ત્વપૂર્ણ છે. સાહિત્યમાં શૈલી દ્વારા શું શક્ય બની શકે તેનો ખ્યાલ તે આપે છે. વળી આપણે જીવનની જે કદર્યતાને, જે મલિનતાને માત્ર તિરસ્કારથી જ જોવા ટેવાયેલા હતા તેને જોવા માટે એક જુદી જ દૃષ્ટિ આપે છે. ઉપરાંત, જેનેએ અવિસ્મરણીય કલ્પનો અને પડકારરૂપ વિષયવસ્તુઓ દ્વારા ભવ્ય અને પ્રભાવશાળી થિયેટરની ભેટ આપી છે.

પત્રચર્ચા

ભારતી મોદી

તંત્રીશ્રી,

'એતદ્' (૬)માં 'સરેરાશ શિક્ષક'ને માટે અપાયેલા ભાષણને લેખ તરીકે છાપતાં પહેલાં 'એતદ્'ના બધા વાચકોને એ કેટલે અંશે ઉપયોગી નીવડશે એ જોવાની જવાબદારી 'એતદ્'ના તંત્રીમંડળની ખરી કે નહિ? આમ છતાં આ લેખ કેટલાક પ્રશ્નો ઊભા કરે છે તે આપણે જોઈએ.

૧. "સરેરાશ શિક્ષક વ્યાકરણ માટે જ સાહિત્ય શીખવે" છે? (પુરવાર કરવું રહ્યું)

૨. "સર્વસાધારણ સ્વરૂપનું વ્યાકરણ ભાષાકીય ઉન્મેષોમાં વાંચવામાં આવેલી ને પછી નિબદ્ધ કરેલી એક વ્યવસ્થા છે." (આ જાતની વ્યાકરણની વ્યાખ્યા કોઈ ૧૯૨૦ની આસપાસ આપે તો ચાલે. આજે અને તે પણ 'એતદ્'ના વાચક માટે ન ચાલે) તરત જ બીજા વાક્યમાં શ્રી શાહ કહે છે કે ભાષા બોલનાર વ્યક્તિ "આ વ્યવસ્થાને આધારે અનંત વાક્યો સરજી શકે" તો આ વ્યવસ્થા નિબદ્ધ કરેલી નહિ પણ દરેક ભાષક માટે અંતર્ગત હોવી જોઈએ એમ કહેવું પડે. આમ લેખક તરત જ બીજા જ વાક્યમાં પોતે કરેલી વ્યાખ્યાને જૂઠી પાડે છે!!!

૩. આગળ જતાં એમણે કહ્યું છે કે "ભાષાવિજ્ઞાનને વરેલા આધુનિક રસમીમાંસકો અને સાહિત્ય વિવેચકો એ સર્જકતાને, માન્ય ભાષાકીય વ્યવસ્થાથી ઊફરા જવાની પ્રવૃત્તિનું પરિણામ લેખે છે" (તો એનો અર્થ

એવો કે એ પોતે આવા વિવેચકો સાથે સંમત નથી? અને છતાં પાછા કહે છે કે "શિક્ષક આ ઊફરા જવાની પદ્ધતિ શીખવી શકે" અર્થાત્ ઊફરા જવાથી—વ્યાકરણ વિસરવાથી સર્જનાત્મક સાહિત્ય લખાશે!! ગુજરાતીના જાણકારોને પરિચિત પરંતુ ભાષાવિજ્ઞાનના અભ્યાસીઓને અપરિચિત એવો આ કોઈ નવો જ સિદ્ધાંત લાગે છે.

૪. "વ્યાકરણના વિરોધે અહીં આપણે અનર્થકતાની ભૂમિમાં ભમી વળીએ છીએ"—આ અનર્થકતા (meaninglessness?) એટલે શું તે 'સરેરાશ શિક્ષક'ને સમજાવવી ન જોઈએ?

૫. લેખકે 'ભાષાસામર્થ્ય' શબ્દ વાપર્યો છે. આ 'ભાષાસામર્થ્ય' એટલે શું? અનંત વાકયો સરજી શકવાની શક્તિ? આ વાકયો વ્યાકરણબદ્ધ ન હોય? અને હોય તો એનો અર્થ એવો કે દરેક ભાષક વ્યાકરણ જાણતો જ હોય! એમની ભાષામાં જ એની સાથે અનિવાર્યપણે સંકળાયેલો હોય' અને તો પછી 'નિબદ્ધ કરેલી વ્યવસ્થા' જેવી વ્યાખ્યાનું સ્થાન ક્યાં?

૬. એમના મતે ભાષાસામર્થ્યમાં ધ્વનિતંત્ર ઉપરનો કાબૂ પણ આવી જાય. "ભાષકે પોતાની ભાષાનું ધ્વનિતંત્ર પણ સામર્થ્યની એક નોંધપાત્ર વીગત તરીકે આત્મસાત કર્યું હોય છે". પણ પૃષ્ઠ ૩૭ની વ્યાખ્યા પ્રમાણે તો વ્યાકરણ 'નિબદ્ધ કરેલું છે' અર્થાત આત્મસાત્ કરેલું નથી એવો એક દેખીતો અર્થ નીકળે જ-અને એવો અર્થ ન થવા દેવો હોય તો આ રીતે મુદ્દા રજૂ કરાય નહિ કારણ તેનાથી તો તાર્કિક અને વિષયગત fallacy જન્મે છે.

૭. શ્રી સુમન શાહ 'fallacy' ના ચક્કરમાં ફસાઈ ગયા છે. "ભાષકની ભાષાસૂઝની ગર્ભિતે રહેલા નિયમોથી એને સભાન કરવો જરૂરી છે"...... અને "આ વાત ભાષાના રૂપતંત્ર અને વાક્યતંત્રને પણ એટલી જ લાગુ પડે." આનો અર્થ એમ થાય કે રૂપતંત્ર અને વાક્યતંત્ર પણ ભાષાસૂઝની ગર્ભિતે રહેલા છે જ. (આજના વ્યાકરણ સમજનાર અભ્યાસીઓ તો ધ્વનિસ્વરૂપ, રૂપતંત્ર, વાકચતંત્ર, અર્થસ્વરૂપ બધું જ વ્યાકરણમાં સમાવે. આથી વ્યાકરણથી ઊફરા જવું હોય તો ધ્વનિ સ્વરૂપથી ઊફરા પણ જવાની પ્રવૃત્તિ કરવી જોઈએ એવો પ્રશ્ન ન થાય? અને ધ્વનિસ્વરૂપથી ઊફરા જવાની હિંમત કોઈ સાહિત્ય સર્જક—સુરેશ જોષી

જેવા પણ કરી તો જુએ !) આમ શ્રી સુમન શાહ સતત સ્વયંવિરોધી વિધાનો કર્યા રાખે છે.

૮. "ભાષાના ધ્વનિઘટકો નક્કી કરવામાં મદદરૂપ બનતી 'બાપ'–'કાપ'–'છાપ'–'માપ'–'સાપ' વગેરે બનતી free variation નો આવલિઓ પ્રત્યે ધ્યાન દોરી શકાય ?"

'free variation' એ પારિભાષિક શબ્દ છે અને કોઈ પણ પારિભાષિક અર્થનું free variation કરી શકાય નહિ ! એ શ્રી શાહે જાણી લેવું જરૂરી ખરું.

૯. 'એ–ઍ' અને 'ઓ–ઑ' તો બોલીભેદને લીધે દેખાતી સ્વરભિન્નતા છે. આવાં બોલી ભેદને લીધે થતાં સ્વરભેદો ઉપર હજી કોઈ પ્રમાણભૂત કામ આપણી પાસે નથી. તો લઘુ–ગુરુ સ્વરભાર વગેરેને એના સંદર્ભમાં કઈ રીતે સમજાવાય ? બિચારો સરેરાશ શિક્ષક ક્યાં જાય ?

૧૦. 'નામપદ' અને ક્રિયાપદ' વગેરેના અન્વય સમજીને સભાનપણે નિશ્ચિતિ તોડવાના પ્રયોગો શીખવવાની વાત એમણે કરી છે. અહીં પણ એક મોટી ભૂલ એમણે કરી છે.

'નગરમાં પટેલના પીતામ્બર' અને 'તારી નાંખી સ્યુગર જોઇતી પોટમાંથી' જેવા 'ઊફરાં' પદો તો સ્વીકાર્ય નથી જ કારણ તે પૂરેપૂરાં અવ્યાકરણીય છે. આટલું તો શ્રી સુમન શાહને સ્વીકાર્ય છે અને એવું હોય તો એનો અર્થ એવો કે સર્જક વાક્યતંત્રની નિશ્ચિતિથી ઊફરો ન જઈ શકે ! નિશ્ચિતિને તોડતા ઉદાહરણ તરીકે 'પાંચસો વર્ષ જૂનો વરસાદ' જેવું પદ એમણે આપ્યું છે. પણ અહીં તો પદતંત્રની નિશ્ચિતિ નથી તૂટતી બલ્કે, આ છે 'Semantic Creation'. અને આજનો Semantics'નો અભ્યાસી આને નિશ્ચિતિભંગ ગણતો નથી. કારણ 'Semantics'ને એવી જડ નિશ્ચિતિ ન હોય તે એ જાણે જ છે.

૧૧. છેલ્લે, સર્જકતા વ્યક્તિગત સંવેદનશક્તિ અને 'Semantic creativity' નિર્માણ કરી શકે એવા વ્યક્તિગત ભાષાસામર્થ્યને કારણે નીપજે. બાહ્ય મદદ વડે તો સમજતા અને સમજાવતા શીખી શકાય, સર્જક ન બની શકાય, નહિ તો એતદ્‌ના બધા જ લેખકો 'સુરેશ જોશી' થઈ જાય !

To suffer is difficult
To suffer without loving is
To love without suffering
To love is difficult

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : આકૃતિ, સી/૪૮ સરદાર ઉ. નગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૧

ઓતદ - ૯

એતદ્

જુલાઈ ૧૯૭૮ વર્ષ ૧ અંક ૯

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

જયંત પારેખ, મુંબઈ

રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

'એતદ' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

વ્યવસ્થા / મુદ્રણ : આકૃતિ, સી-૪૮, સરદાર ઉદ્યોગનગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૧.

અનુક્રમ

હું, શાહી ને સુદામાચરિત

(સ્વપ્નમાં હાથણીએ આંસુના કળશ ઢોળ્યા પછી ઊગ્યા તે શ્લોક).

હરીશ મીનાશ્રુ

અપાર ઊંડે
કૃષ્ણપક્ષમાં મૂળ પ્રસારી શોધે
રે કીમિયાગર! કહેને, કયું પરમ પોલાણ મને અવરોધે?

હું મારાથી લગભગ છેટો
ઊભું જ્યાં, ત્યાં રચું ત્રિભેટો

કમોદના કણ જેવી મારી જાત. કમોદના કણ જેવી આ સોગાત

મારી સફેદ મજ્જાપેશી
એમાં ઘટના એક પ્રવેશી

કમોદનો કણ હું. વચમાં દૂરતા. ત્યાં ભીની માટી
તળથી તદ્દન છેટી મારા સતની મૂળ સપાટી

હાથ હલ્યો ત્યાં છમ્મ્. રહ્યાં તે શેષ વમળ. વમળાય.
વળાંક પર વૃશ્ચિકની ઢબ ધારીને
તિર્યક્ વહે અકળ. . ન કળાય.

૧ એતદ્ જુલાઇ ૭૮

જ્યોર્જ સેફેરિસ

આપણી દૃષ્ટિ સમક્ષથી એટલું બધું તો પસાર થઈ ગયું છે કે આપણી આંખ એને ઉલ્લંઘીને જ જોઈ શકે છે, ને આપણી પાછળ સ્મૃતિ દીવાલવાળા સ્થળમાંના રાત્રે દેખાતા ધોળા પડદા તરેહ તરેહની ને આપણને ય વિચિત્ર લાગે એવી છબિના જેવી રહી જાય છે – પાસેના વૃક્ષના સહેજે ય નહીં હાલતાં પાંદડાંના ગુચ્છમાં સમાઈને લોપાઈ જાય છે.

આપણા આ ભાગ્યને આપણે સારી પેઠે જાણી લીધું છે – તૂટેલા પથ્થરો વચ્ચે ત્રણ કે છ હજાર વર્ષોથી ભટકતા રહ્યા છીએ, ખંડેરને ખોદીને (જે કદાચ આપણું ઘર બની શક્યું હોત) વીર પુરુષોના પરાક્રમની તવારીખને શોધવા મથી રહ્યા છીએ. આપણાથી એ બની શકશે ખરું?

આપણે બન્ધનમાં છીએ, આપણે વેરવિખેર થઈ ગયા છીએ ને મુશ્કેલી સામે ઝૂઝ્યા છીએ, આપણું અસ્તિત્વ જ નથી એવું આપણે વિશે કહેવાયું છે, આંધળાં સૈન્યો સાથે ઝૂઝતાં આપણે ખોવાઈ ગયા છીએ, કાદવિયા જમીનમાં ને મેરેથોનના સરોવરમાં આપણા પગ ખૂંપી ગયા છે. સામાન્ય માનવીનું મરણ આપણા નસીબમાં હશે ખરું?

૬ એતદ્ જુલાઇ ૭૮

એલિઝાબેથ જેનિંગ્સ

આખરે તારા મનનો એ ભય, એ ફરિયાદ – એની વાત તેં કરી નાખી ત્યારે તેં શું એમ માની લીધું કે 'માફ કરજે, આ બધું ભૂલી જજે' એમ વહાલભર્યા શબ્દોથી કહેવા માત્રથી જ એ બધું સદાને માટે ચાલ્યું જશે?

ના, એવું તો નહોતું. એ હતાશાની પળોમાં ઓચિંતાના આમ પકડાઈ જવાથી તને શરમ લાગી; એક કરતાં વધુ પુરુષોના પ્રભાવથી પરવશ થયા બદલ તને શરમ લાગી – તું કેમ જાણે પ્યાદું કે ઢીંગલી માત્ર ન હોય!

આમ છતાં જો તેં એ બધાંને ચાહ્યા હોય ને એ બધાએ તને ચાહી હોય, પ્રેમપ્રદર્શિત કરવાને માટે કાળજીપૂર્વક શોધેલા શબ્દોથી વિશેષ તને ચાહી હોય, ને તારી નજર સામે ઊઘડતી વિશ્વાસથી ભરેલી સૃષ્ટિ – એમાં ક્યાંક ભય સંતાઈને તારી રાહ જોઈ રહ્યો હોય, તો શું તારી પુરાણી ઇચ્છા જ ફળી એવું તને નહીં થાય!

પણ આ બધામાં એકાદ એવો નહીં હોય જે તને એમ કહી શકે : 'મારા સુખ કરતાં ય હું વિશેષ છું?'

૭ ઑગસ્ટ જુલાઈ ૭૮

પાંચ કાવ્યો

અનુ. સુરેશ જોષી

રુથ વ્હિટમાન

મારી કવિતા પર કાળો કાળો કરોળિયો
હું તને ગભરાવી મૂકવા જતો હતો,
પણ હવે તને વિનવું છું :
થંભી જા !
મને તારી જ જરૂર છે.
આ કાવ્યને ખરેખર પગની જરૂર છે, આંખથી ઝડપી એવા પગ.
ને લાળમાંથી ગૂંથાતા જાદુઈ તારથી ભરેલા ઉદરની જરૂર છે–
જે કાંઈ ઊડીને ભાગી જાય તેને
પકડીને ધરી રાખે એવા જાદુઈ તાર.
વગર નોતર્યે તું જે રીતે આવે છે, પ્રગલ્ભતાથી
ને કરોળિયાના જેવી જ ઝડપથી તેય મને ગમે છે;
ને પછી તો તું ખરેખર પાનાંની
વચ્ચોવચ સ્થિર બનીને ઊભો રહી જાય છે.
બસ, મારે આટલાંની જ જરૂર છે
કૃપા કરીને ચાલ્યો જઈશ નહીં.

રુથ વિહટમાન

ત્રણ પત્રો

પવનના સમુદ્રો
પાંદડાંથી છવાયેલાં વૃક્ષોમાં થઈને રેલાય છે.

બે પત્રો આવ્યા :
એક કહે છે : હા, બીજો કહે છે : ના.
'ના' કહે છે, દિલગીર છું', પણ–
'હા'ની વાત સાચી હોય એમ લાગે છે
પણ એ નર્યો પવન જેવો લાગે છે.

પવનના સમુદ્રો
પત્રમાં થઈને રેલાઈ ગયા.

પવનિયો પત્ર જે 'હા' કહેતો લાગતો હતો.
તેણે થોડાક બખિયા ઉકેલી નાંખ્યા છે.
સમુદ્ર જ જડતો નહોતો
ને પાંદડાં ય નહીં.

જે પત્ર આવ્યો નહીં તે કહેતો હતો ;
હું તને ચાહું છું, પણ–

પવનના સમુદ્રો
શૂન્ય અવકાશમાં થઈને રેલાઈ ગયા.
ગૂંથી લો, ઘૂમરી ખાઈને વહેવા દો એને.
પાંદડાં પર એ પત્ર લખાયો છે.
મારા સૂના ઓશિકા પર થઈને એ રેલાઈ જાય છે
—સમુદ્રો, સમુદ્રો.

જે પ્રગટ છતાં યે ગૂમ,
મનોમન પરાગમાંથી રાગબદ્ધ પ્રકટાવે જબાકુસુમ–
કહો, એ કોણ?

આ શ્હેર? સમસ્યા? સપનું? — નહિ રે!
તથાકથિત હું ક્યાં છુ – ક્હેશો? અહીંતહીં રે!

ગર્ભ મૂકીને સ્થાવર
હું વહું ક્યાંય દેશાવર
હું જવા મથું તે સ્થળ ક્યાં રે?

હોય સમીસાંજે તેનાથી બમણી થાય સવારે
જે, તે દર્પણની શત શત જિહ્વા અવિરત ફુત્કારે
હું જવા મથું તે
તિરોભૂત સ્થળ નિકટ હશે કે આઘું?
પગલું પાડી પૂછું, ખુદને પથિક કહું કે ડાઘું?

પ્રજ્ઞાપારમિતાની માફક બોલું એવા બોલ
કે પળમાં પડતી એક બખોલ.
જેમાં
ગયા જનમના અવાજની રે ઘટ્ટ અવસ્થા : જીભ
જીભમાં ઝળહળતું અંધારું રે.
જે કાલિયના પડછાયા જેવું. કોરું. છિદ્રાળુ રે ઝાંખું પતિત.
જે પરબારું.
જે ક્ષીણકાય પાવનકારી જે પાંખું–

પાંખુ કહેતાં પાંખ ફફડતી, પાંખ કહેતાં પંખી
પવન અનુનાસિક જઈ પ્હોંચે
બરછટ તૂરા પ્રાણના ટોચે : ઝાંખ વળી છે ઝંખી

હું ઝંખું એવી વાત
હો જેમાં જમણે અંગૂઠે અડકી ઓસરતી જળની ઘાત.

હકાર જેવો હરફ સરે. તે તરફ તરે તે મના
કરુણ સાદે કલ્પતરુની કરું દીર્ઘ કલ્પના

બૃહસ્પતિ હું. બીજચંદ્રવત્ શોભે તંગ ભ્રૂકુટિ
કમલ વડે સોહાયમાન હો નિસ્તરંગ તુજ દૂંટી

પાંડુરવર્ણી રિક્ત હથેલી બીડાય પ્રાંજલભાવે
મનમાં રૂહી રૂહી, તું જ મુરારિ ! તાંદુલકણ જન્માવે

દે. હવે તને જે ફાવે
તે રન્નાદે. રતિમય તલકછાંયડી વચ્ચે હું પડછાઉં
અવિનાભાવે.

વચમાં વીત્યાં વર્ષ અપાર
હું અમથો. તું અપરંપાર

વરસો વીત્યાં. રંક હથેલી કેવળ: કે પળ વીતી કેવળ ? – મેલી રંક હથેલી
સૂણજો સૂણજો બધિર નગરજન, પુનઃ તાંતણો સાંધું જ્યાંથી કથા સ્હેજ અટકેલી

વસ્તુમાંથી વૃક્ષ ઊપસ્યું વક્ષસ્થળે જઈ ઝૂલ્યું
ખરવું તે કાયમ છે એવું તથ્ય હમેશાં ભૂલ્યું

ઘટાદાર પીડા ને પૂરા પાંચ પાંદડે આંસુ
લોપ કરી આકાર નિજનો
ડાબી બાજુ અલોપ જે છે તે ફેરવશે પાંસું

પાસું ફરતાં પડે નહિ પાસા પળના પોબાર રે
બદલું – બદલું ? – ધ્રુવપંક્તિના ઢાળ, કમળજળ છાંડી જા
કહે સુદામો, હાડ ગળ્યાં શાહીમાં બારોબાર રે
શબ્દ એ તો ધમ્મરઘેરાં આળ, કમળજળ છાંડી જા

3 એતદ્ જુલાઇ ૯૮

રિલ્કે

આજે આખો ય દિવસ કેવળ તારે જ ખાતર હું
ગુલાબનો સ્પર્શ માણ્યા કરીશ, કેવળ તારે ખાતર.
કેવળ તારે ખાતર ફરી એક વાર જેને લાંબા
(આહ, કેટલા લાંબા) સમય સુધી સ્પર્શ્યા નથી
તે ગુલાબના સ્પર્શને માણીશ.

બધી ગુલાબદાની ખીચોખીચ ભરી દઈશ, એકની
પર એક એમ સો સો ગુલાબોથી એને
ભરી દઈશ, જેમ એક ખીણ બીજી ખીણમાં
ગોઠવાઈ હોય છે તેમ.

રાત્રિની જેમ કદી ભૂંસાય નહીં એવી રીતે,
સમર્પિત થઈ ચૂકેલા દૃષ્ટિપાતોને પરવશ
કરી નાખીને, ઉપરના વિશાળ વિસ્તારના
તારાની જેમ, જેઓ પોતાની ઉજ્જ્વળતાથી
જ કેવળ પોતાને બુઝાવી શકે. ગુલાબભરી
રાત, ગુલાબભરી રાત. ગુલાબોની રાત,
અનેક ઉજ્જ્વળ ગુલાબોથી ભરી ગુલાબથી
પ્રકાશિત રાત્રિ. ગુલાબી પાંપણોની
નિદ્રા...એવી જ ગુલાબી ચળકતી નિદ્રા,
હું હવે તારી નિદ્રાનો સૂનારો.

તારી સુવાસમાં સૂનારો, તારી શીતળ
ઉત્કટતાનાં ઊંડાણોમાં સૂનારો. હવે હું એ
તને સાચવવા આપું છું. મારા અસ્તિત્વની
ઉત્કટતાને તારા વિના કોણ આલિંગનથી
આવરી લઈ શકે? મારું ભાવી તારી અતાગ
વિશ્રાન્તિમાં સદા વિસ્તાર પામતું રહો.

'ધ કાસલ'નો મુસદ્દો

ફ્રાન્ઝ કાફ્કા

એક ઉનાળામાં ઢળતી સાંજે હું જે ગામડામાં જઈ પહોંચ્યો ત્યાં પહેલાં કદી પણ ગયો ન હતો. પહોળા અને ખુલ્લા રસ્તાઓ જોઈને મને નવાઈ લાગી. ખેડૂતોનાં ઘર સામે ઊંચાં, જૂનાં ઝાડ નજરે પડતાં હતાં. તે વખતે વરસાદ પડતો હતો, હવા ચોખ્ખી હતી, બધું જ મને આનંદ આપતું હતું. દરવાજા આગળ ઊભા રહેલા લોકોને ઉમળકાભેર હું મળ્યો અને એ રીતે મેં મારી આ લાગણી વ્યક્ત કરી; તેમનો પ્રત્યુત્તર કંઈક અંશે તટસ્થ હોવા છતાં મૈત્રીપૂર્ણ હતો. જો અહીં રહેવા માટે ધર્મશાળા મળી જાય તો રાત અહીં જ ગાળવી એવું મેં વિચાર્યું.

વેલપાંદડાંથી ખૂબ જ છવાઈ ગયેલી એક મકાનની દીવાલ પાસેથી હું પસાર થતો હતો તે વખતે દીવાલમાંનું એક નાનું બારણું ખૂલ્યું અને ત્રણ ચહેરાઓએ ડોકિયાં કર્યાં અને અદૃશ્ય થઈ ગયાં, બારણું ફરી વસાઈ ગયું. મારી સાથે કોઈ જાણે ઊભું રહ્યું ન હોય એ રીતે થોડું ફરીને હું બબડ્યો – 'વિચિત્ર કહેવાય!' મને ત્યાં જાણે વધુ મૂંઝવવા માટે મારી બાજુમાં જ એક ઊંચો માણસ હેટ કે કોટ વગર ઊભો રહી ગયો, કાળું, ગૂંથેલું ખમીસ તેણે પહેર્યું હતું અને તે ચૂંગી પીતો હતો. હું તરત જ સ્વસ્થ થઈ ગયો અને તેની હાજરીની મને પહેલેથી જ જાણ છે એવી રીતે હું બોલ્યો – 'પેલું બારણું!

૯ એતદ્ જૂન ૭૮

એ નાનું બારણું શી રીતે ખૂલ્યું તે તમે જોયું?'

પેલો બોલ્યો : 'હા, પણ એમાં નવાઈ પામવા જેવું શું છે? એ તો સાંધીનાં બાળકો હતાં. તેમણે તમારાં પગલાં સાંભળ્યા અને આટલી મોડી સાંજે કોણ ચાલી રહ્યું છે તે જોવા માટે બારણું ખોલ્યું.'

મેં હસતાં હસતાં કહ્યું : 'તમે આપેલું કારણ બહુ સીધેસાદું છે. અજાણ્યાને તો બધું વિચિત્ર લાગે એ સ્વાભાવિક છે. આભાર.' મેં ચાલવા માંડ્યું.

પરંતુ પેલો માણસ મારી પાછળ પાછળ ચાલવા લાગ્યો. મને કંઈ એની નવાઈ લાગી નહિ, તેને પણ એ જ રસ્તે જવાનું હશે; આમ છતાં અમારે એકબીજાની સાથે ચાલવાને બદલે પાછળ પાછળ ચાલવાને કોઈ કારણ ન હતું. પાછળ ફરીને મેં કહ્યું : 'ધર્મશાળા તરફ જવાનો રસ્તો તો આ જ છે ને?'

એ માણસ ઊભો રહી ગયો અને બોલ્યો : 'અમારા ગામમાં ધર્મશાળા નથી અને જે છે તેમાં રહી શકાય એવું નથી. એ ધર્મશાળા ગામની માલિકીની હતી. કોઈએ તેનો વહીવટ ચલાવવાનું માથે લીધું ન હતું એટલે એક અપંગને તે સોંપી દીધી, એ અપંગનું ભરણપોષણ ગામલોકોએ જ કરવાનું હતું. હવે તે અપંગ પોતાની પત્નીની મદદથી ધર્મશાળાની દેખરેખ રાખે છે, પણ તમે એના બારણા આગળથી પણ પસાર થઈ ન શકો એટલી બધી દુર્ગંધ ત્યાંથી આવે છે. આગલા ખંડની ફરસ માટીને લીધે ચીકણી થઈ ગઈ છે. આવી રીતે વહીવટ થતો હશે? ગામનું કલંક, ગામ લોકોનું કલંક છે આ તો!'

હું એ માણસનો વિરોધ કરવા માગતો હતો; તેનો દેખાવ મને એમ કરવા ઉત્તેજતો હતો. એ નાના મોં પરના ગાલ ફિક્કા, માંસ વગરના હતા, જડબાની પ્રત્યેક હિલચાલથી તેના મોં પર કરચલીઓ પડતી હતી. આવી પરિસ્થિતિ બદલ સહેજ પણ નવાઈ પામ્યા વિના હું બોલ્યો : હું તો ત્યાં રોકાઈશ. રાત અહીં જ ગાળવી એવું મેં નક્કી જ કરી લીધું છે.'

તે તરત બોલ્યો : 'ઠીક ત્યારે, પણ ધર્મશાળાએ પહોંચવા માટે તમારે આ રસ્તે જવાનું.' એમ કહીને હું જે દિશામાંથી નીકળ્યો હતો તે તરફ આંગળી ચીંધી. 'એક ખાંચો આવે ત્યાં સુધી જજો અને પછીથી જમણી બાજુએ વળી જજો. ત્યાં ધર્મશાળાનું પાટિયું તરત જ દેખાશે. ત્યાં જ ધર્મશાળા છે.'

આ માહિતી બદલ મેં તેનો આભાર માન્યો અને તેને વટાવીને આગળ ચાલ્યો. તેણે મારી સામે ધારી ધારીને જોયું. તેણે કદાચ મને ખોટો રસ્તો દેખાડ્યો હોય પણ મારી પાસે બીજો કોઈ ઉપાય ન હતો, પરંતુ તેને વટાવીને જવાની

જે ફરજ તેણે મને પાડી તેનાથી કે ધર્મશાળા વિરુદ્ધ મને ચેતવવાના પ્રયત્નો એકદમ અટકાવી દીધા તેનાથી મારા ચહેરા પરનો ભાવ સહેજ પણ નહિ બદલવાનો દૃઢ નિર્ધાર મેં કર્યો હતો. બીજો કોઈ પણ મને રસ્તો દેખાડત, અને જો ધર્મશાળા ગંદી હશે તો મારી મક્કમતા ખાતર પણ ધૂળમાં સૂઈ રહેવામાં મને વાંધો ન હતો. વળી, એ સિવાય બીજો કોઈ માર્ગ મારી પાસે ન હતો; અંધારું થઈ ગયું હતું; વરસાદને કારણે રસ્તાઓ પર કાદવ હતો અને બીજું ગામ ખાસ્સું દૂર હતું.

હવે તો એ માણસ મારી પાછળ રહી ગયો હતો અને કોઈ સ્ત્રી તેની સાથે વાત કરતી હતી એ મેં સાંભળ્યું એટલે તેની સાથે વાત કરવાનું મેં ટાળ્યું. હું ફર્યો. બેચાર ઝાડ નીચે અંધારામાંથી એક ઊંચી, ટટ્ટાર સ્ત્રીની આકૃતિ દેખાઈ. તેના સ્કર્ટનો રંગ પીળાશ પડતો કથ્થઈ હતો. તેના માથા અને ખભા પર જાડી કાળી શાલ વીંટાળેલી હતી. 'હવે ઘેર આવવું છે કે નહિ, કેમ તમે આવતા નથી?' એ સ્ત્રીએ તે માણસને પૂછ્યું.

તે બોલ્યો : 'હા, આવું છું. થોડી વાર ઊભી રહે. આ માણસ શું કરવા માગે છે તે મારે જોવું છે. તે અજાણ્યો છે. કોઈ પણ કારણ વિના તે આમતેમ રખડે છે, તેની સામે તો જો.'

હું જાણે સાંભળી શકતો જ ન હોઉં અથવા તેની ભાષા સમજી જ શકતો ન હોઉં એવી રીતે તેણે મારી વાત કરી. તે જે શબ્દો બોલ્યો તેનાથી કશો ફેર પડવાનો ન હતો એટલું તો નક્કી પણ જો તે ગામમાં જઈને મારા વિશે અફવાઓ, પછી તે ગમે તેવી હોય, ફેલાવે તો તે મારા માટે સારું ન કહેવાય એ તો હકીકત હતી. આ કારણે મેં એ સ્ત્રીને કહ્યું : 'હું તો માત્ર ધર્મશાળા તરફ જવા માગું છું. આ રીતે મારા વિશે બોલવાનો અને કદાચ મારા વિશે તમારા મનમાં ખોટી છાપ ઊભી કરવાનો તમારા વરને કશો અધિકાર નથી.'

પરંતુ તે સ્ત્રીએ ભાગ્યે જ મારી સામે જોયું અને તેના વર પાસે ગઈ (એ માણસ તેનો વર હતો એવું મારું અનુમાન સાચું નીકળ્યું; એ બંને વચ્ચે આ પ્રકારનો સ્પષ્ટ સંબંધ હતો.) અને એના ખભા પર તેણે હાથ મૂક્યો : 'તમારે જે કંઈ જોઈતું હોય તે મારા વર પાસે માગજો, મારી પાસે નહિ.'

હું બોલ્યો : 'પણ મારે કશું નથી જોઈતું.' મારી સાથે જે રીતે વર્તાવ કરવામાં આવતો હતો તેનાથી હું ઉશ્કેરાઈ ગયો. હું મારું ફોડી લઈશ. તમે તમારું સંભાળો. મારે માત્ર આટલું જ જોઈએ છે.' પેલી સ્ત્રીએ પોતાનું માથું

હલાવ્યું; અંધારામાં હું માત્ર એટલું જ જોઈ શક્યો, તેની આંખોના ભાવ મારી નજરે પડ્યા નહિ. તે પ્રત્યુત્તરમાં કશુંક કહેવા માગતી હતી પણ તેનો વર બોલ્યો : 'બોલીશ નહિ.' અને તે ચુપચાપ ઊભી રહી.

અમારી આ મુલાકાતનો અંત આવી રહ્યો હતો; હું પાછો ફર્યો અને ચાલવા માંડતો હતો, ત્યાં જ કોઈ બોલ્યું : 'સાહેબ!' કોઈ મને બોલાવતું હતું. થોડી વાર તો એ અવાજ ક્યાંથી આવે છે તેની મને ખબર ન પડી પણ પછી જોયું તો પેલા મકાનની દીવાલ પર એક યુવાન બેઠો હતો. તેના પગ નીચે લટકતા હતા. ઘૂંટણ એકબીજા સાથે અથડાતા હતા. તેણે અપમાનજનક રીતે મને કહ્યું : 'તમે આ ગામમાં રાત ગાળવા માગો છો એ વાત હમણાં જ મેં સાંભળી. આ ખેતર સિવાય રાત ગાળવા માટે બીજું કોઈ મકાન તમને આ ગામમાં મળવાનું નથી.'

મેં પૂછ્યું ; 'આ ખેતરમાં ?' પેલા માણસ અને વહુ તરફ પ્રશ્નસૂચક રીતે મારાથી જોવાઈ ગયું, પાછળથી આ વિશે હું ખૂબ ચિડાયો હતો. એ બંને મને જોતા એકબીજાની સામે ઊભા રહ્યા હતા.

તે બોલ્યો : 'ખરી વાત છે.' તેની વર્તણૂકમાં જેવી ઉદ્ધતાઈ હતી તેવી જ તેના ઉત્તરમાં પણ હતી.

'અહીં ગાદલા મળશે ?' મેં ખાતરી કરવા અને પેલા માણસને મકાનમાલિકનો પાઠ અદા કરવાની ફરજ પાડવા ફરી પૂછ્યું.

મારી સામે જોવાનું ટાળીને તેણે કહ્યું : 'હા. રાત માટે ગાદલા આપવામાં આવે છે, પણ દરેકને નહિ. જેમને આપવામાં આવે તે જ મેળવી શકે.'

'હા. ધર્મશાળામાં પણ મેં પૈસા આપ્યા હોત, અહીં પણ પૈસા આપીશ.' હું બોલ્યો.

લાંબા સમય સુધી મારા માથા પર નજર રાખી રહેલા પેલા માણસે કહ્યું : 'અમે તમારો ગેરલાભ નહીં ઉઠાવીએ.'

તે માલિકની જેમ ઉપર બેઠો હતો અને હું મુફલિસ નોકરની જેમ નીચે ઊભો હતો. તેને પથ્થર મારીને હચમચાવી નાખવાની મને ખૂબ મન થઈ આવ્યું. પણ તેને બદલે હું બોલ્યો : 'તો પછી બારણું ખોલીને અંદર આવવા દો.'

તે બોલ્યો : 'બારણાને તાળું નથી.'

'બારણાને તાળું નથી.' જવાબમાં હું બબડ્યો, તે વિશે સભાન થયા વિના જ બારણું ખોલ્યું અને અંદર દાખલ થયો. તરત જ મેં દીવાલ સામે નજર

કરી; એ ત્યાં ન હતો, દીવાલ ખૂબ ઊંચી હોવા છતાં તે તેનાથી પરથી કૂદી પડયો હોવો જોઈએ અને કદાચ પેલા વરવહુ સાથે કશી વાતચીત કરતો હશે. કરવા દો વાતચીત, મને શું થવાનું હતું, ગજવામાં રોકડા ત્રણ ગલ્ડન અને બાકી તો થેલામાં ધોયેલું ખમીસ અને પેંટના ખિસ્સામાં રિવોલ્વર ધરાવતો યુવાન. વળી, આ લોકો કોઈને લૂંટી લે એવા તો લાગતા જ ન હતા.

મોટાં ખેતરોમાં હરહંમેશ જોવા મળે એવો ઉપેક્ષિત એ બાગ હતો, જો કે આજુબાજુની પથ્થરની દીવાલને કારણે તમે વધારે અપેક્ષા રાખો ઊંચા ઘાસમાં થોડે થોડે અંતરે ચેરીનાં વૃક્ષ હતાં, અને નીચે ખરેલાં ફૂલ હતાં. દૂર મકાન નજરે પડતું હતું, એક માળનું ખખડધ્વજ મકાન. અંધારું ખાસ્સું ગાઢ થવા માંડયું હતું; હું મોડો પડેલો મહેમાન હતો; જો દીવાલ પર બેઠેલા માણસે મને જૂઠું કહ્યું હશે તો વિચિત્ર પરિસ્થિતિમાં હું મુકાઈ જવાનો. મકાન તરફ જવાના રસ્તા પર મને કોઈ મળ્યું નહીં, પણ મકાનથી હું થોડાં ડગલાં દૂર હોઈશ તે વખતે ખુલ્લા બારણામાંથી દેખાતા ઓરડામાં બે ઘરડા માણસો વરવહુ–ને પાસે પાસે બેઠેલાં જોયા, બંનેનાં મોં બારણા તરફ હતાં. વાડકામાંથી તેઓ ખીર જેવી કોઈ વાનગી ખાતા હતા. અંધારામાં મને ખાસ કશું નજરે પડયું નહીં પણ થોડી થોડી વારે પેલા પુરુષના કોટ પર સોનાની જેમ કોઈ વસ્તુ ચમકતી હતી, કદાચ તેના બટન હોય અથવા તો તેના ઘડિયાળની સાંકળી હોય.

મેં તેમને સલામ ભરી અને થોડી વાર તો ઉમરો વટાવ્યા વિના ઊભો રહ્યો અને બોલ્યો : 'હું ગામમાં રાત ક્યાં ગાળવી તેની તપાસ કરતો હતો તેવામાં તમારા બાગની દીવાલ પર બેઠેલા એક યુવાને મને આ ખેતરમાં રાત વીતાવવા માટે એકાદ ઓરડો ભાડે મળી શકશે એમ કહ્યું.' બંને ઘરડી વ્યક્તિઓએ પોતાની ચમચીઓ ખીરમાં મૂકી દીધી, પોતાની બેઠક પર પીઠ ટેકવી અને મારી સામે ચુપચાપ જોયા કર્યું. તેમના દષ્ટિપાતમાં એટલો બધો આવકાર ન હતો. એટલે મેં ઉમેર્યું : 'મને જે માહિતી આપવામાં આવી છે તે સાચી છે એમ હું માની લઉં છું, તમને ખોટી રીતે મુશ્કેલીમાં તો નથી મૂકતો ને?' તે બંને કદાચ બરાબર સાંભળી નહિ શકતા હોય એમ માનીને મેં જરા મોટે સાદે કહ્યું.

થોડી વાર રહીને પેલા પુરુષે કહ્યું : 'અહીં આવો.'

તે ખૂબ ઘરડો હતો એટલે તેની આજ્ઞાને માન આપ્યું નહીંતર તો મારા પ્રશ્નનો સ્પષ્ટ ઉત્તર મેળવવાનો મેં આગ્રહ રાખ્યો હોત. ગમે તેમ, પણ દાખલ થતાં

થતાં હું બોલ્યો : 'જો મારા કારણે તમને સહેજ સરખી પણ અગવડ પડવાની હોય તો તમે સહેજ પણ સંકોચ રાખ્યા વિના મને જણાવી દેજો. હું કંઈ અહીં રહેવું જ એવું નક્કી કરી બેઠો નથી. હું તો ધર્મશાળામાં જતો રહીશ. એથી મને કશી અગવડ નહિ પડે.'

પેલી સ્ત્રી ધીમેથી બોલી : 'આ બહુ વાતોડિયો છે.'

આને અપમાન તરીકે ઘટાવી શકાય. આ રીતે મારા સૌજન્યનો પ્રત્યુત્તર અપમાનોથી મળ્યો; આમ છતાં તે ઘરડી સ્ત્રી હતી, મારા બચાવમાં હું કશું કહી શકું એમ ન હતો. મારી લાચારીને જ કારણે હું જેનો ઉત્તર આપી ન શક્યો તેની આ ટીકાની અસર મારા પર જેટલી પડવી જોઈએ તેના કરતાં પ્રમાણમાં ખૂબ જ વધારે પડી. આ પ્રકારનો ઠપકો કોઈ આપે તો તે થોડે ઘણે અંશે વાજબી કહેવાય ખરો, હું વધારે પડતું બોલ્યા કરતો હતો એ એ કારણે નહિ; કારણ કે હકીકતમાં તો જરૂરી હોય તેના કરતાં પણ વધારાનો શબ્દ હું બોલ્યો જ ન હતો પણ મારા અસ્તિત્વને ખૂબ જ નિકટતાથી સ્પર્શી ગયેલાં બીજાં કારણોને લઈને એ વાજબી હતો. હું આગળ કશું બોલ્યો નહિ, કોઈ પ્રકારના ઉત્તરનો આગ્રહ રાખ્યો નહિ, પાસે જ અંધારા ખૂણામાં એક પાટલી જોઈ, હું ત્યાં જઈને બેસી ગયો.

વૃદ્ધ દંપતીએ ભોજન લેવાનું ચાલુ રાખ્યું, બાજુના ઓરડામાંથી એક છોકરીએ આવીને ટેબલ પર સળગતી મીણબત્તી મૂકી. હવે તો પહેલાં કરતાં પણ વધારે ઓછું દેખાવા માંડયું; બધું જ અંધકારમાં સમાઈ ગયું, પેલી બે ઘરડી વ્યક્તિઓના સહેજ ઝૂકેલા માથા પર માત્ર નાનકડી જ્યોત થરકયા કરતી હતી. બાગમાંથી કેટલાંય બાળકો દોડી આવ્યા, એક બાળક તો ઊંધે માથે પડી ગયું અને રડવા લાગ્યું, બીજાં બાળકો દોડતાં અટકી ગયા અને ઓરડામાં છૂટાછવાયા ઊભા રહી ગયાં. ઘરડો પુરુષ બોલ્યો : 'જાઓ છોકરાઓ, સૂઈ જાઓ.'

તેઓ તરત જ ટોળે વળી ગયાં, રડતો છોકરો હવે માત્ર હીબકાં જ ભરતો હતો, મારી પાસેના એક બાળકે મારો કોટ પકડીને જાણે પોતાની સાથે આવવા જણાવ્યું; હું પણ સૂઈ જવા માગતો હતો એટલે ઊભો થયો, હું મોટી ઉંમરનો હોવા છતાં, જોરશોરથી વિદાય લઈ રહેલાં બાળકોની વચ્ચે ધીરે રહીને ઓરડાની બહાર નીકળ્યો. પેલા મિત્ર જેવા બની બેઠેલા નાના છોકરાએ મારો હાથ પકડી લીધો અને અંધારામાં રસ્તો શોધવાનું મારે માટે સરળ બનાવી આપ્યું. તરત જ અમે દાદર પાસે આવી ગયા, ઉપર ચડી ગયા અને ઉપલા

માળ પર જઈ ચઢચા. છાપરામાં થેાડો ભાગ ઉઘાડો હતેા અને તેમાંથી ચંદ્રની પાતળી બીજલેખા દેખાતી હતી; એ નાનકડા ઉઘાડા ભાગ નીચે ઊભા રહેવાથી સારું લાગ્યું, આછી, ઠંડી હવા શ્વાસમાં લેવાની મજા આવતી હતી. એક દીવાલ પાસે ફરસ પર પરાળના ઢગલા હતા; મારે સૂવા માટે પૂરતી જગ્યા હતી. પેલાં બાળકોમાં બે છોકરા અને ત્રણ છોકરીઓ હતાં, કપડાં બદલતાં બદલતાં તેઓ હસતાં હતાં; મેં તો પહેરેલે જ કપડે પરાળ પર પડતું નાખ્યું; હું તો અજાણ્યાઓની વચ્ચે હતો, તેઓ મને પોતાની ટોળકીમાં શા માટે લે? થોડી વાર તો કોણી પર હાથ ટેકવીને ખૂણામાં રમતાં અર્ધનગ્ન બાળકોને જોઈ રહ્યો. પછી ખૂબ થાક લાગ્યો એટલે મારી થેલી પર માથું મૂક્યું અને હાથ લંબાવ્યા. છાપરાની પાટડીઓ સામે આંખો થોડી વાર તાકી રાખી અને ઊંઘી ગયો. પહેલી ઊંઘમાં તો એક છોકરાની બૂમ સાંભળ્યાનું મને યાદ છે: 'જો...જો. તે આવે છે!' પછી તો ધીમે ધીમે ઘેરાઈ રહેલી નિદ્રામાં ઉતાવળે દોડીને પથારી ભેગાં થઈ ગયેલાં બાળકોના અવાજ ભળી જવા લાગ્યા.

હું બહુ થોડા જ સમય માટે સૂઈ ગયો હોઇશ, કારણ કે જાગ્યો ત્યારે જમીન પર બારીમાંથી ચન્દ્રનો પ્રકાશ લગભગ એની રીતે પથરાયેલો હતો. શા માટે મારી આંખ ખૂલી ગઈ તેની મને ખબર ન પડી–ઊંઘ ખૂબ જ સારી રીતે આવી હતી અને સ્વપ્ન પણ આવ્યું ન હતું. પછી મારા કાન આગળ જ એક નાનકડો, ભરાવદાર વાળવાળો કૂતરો જોયો. વિચિત્ર દેખાવના વધારે પડતા મોટા માથાવાળા અને જેમની આંખો અને મોં કોઈ નિર્જીવ પદાર્થમાંથી બનાવેલા અલંકારની જેમ માથા પર ચોંટાડી દીધેલા પાળેલા કૂતરા જેવો તે દેખાતો હતો. શહેરી કૂતરાના જેવો આ અહીં ગામડામાં શું કરતો હતો? રાતના સમયે આ ઘરમાં આંટા મારવા માટે કયું કારણ હતું? મારા કાન પાસે તે શા માટે ઊભો રહ્યો હતો? ત્યાંથી તેને ભગાડી મૂકવા માટે સિસકારો બોલાવ્યો; કદાચ બાળકોએ તેને પાળ્યો હોય અને અમસ્તો જ મારી બાજુમાં આવીને ઊભો રહી ગયો હોય! મારા સિસકારાથી તે ગભરાઈ ગયો પણ ત્યાંથી ભાગી ગયો નહિ, માત્ર મોઢું ફેરવી લીધું, અને નાના, વાંકા પગ પર ઊભો રહી ગયો, હું તેનું ઠીંગણું શરીર (તેના મોટા માથાની પાછળ) સ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકતો હતો.

તે ત્યાં ચુપચાપ ઊભો જ રહ્યો એટલે મેં ફરીથી સૂવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પણ સૂઈ ન શક્યો; મારી બંધ આંખો આગળના અવકાશમાં વારંવાર બહાર નીકળી આવેલી આંખોવાળા કૂતરાને આમ તેમ ફરતો જોયા કરતો હતો. આ અસહ્ય હતું,

એ પ્રાણીને મારી બાજુમાં હું સાંખી શકતો ન હતો. હું ઊભો થયો અને તેને બહાર લઇ જવા માટે ઊંચક્યો. પરંતુ અત્યાર સુધી આ કૂતરો ઉદાસીન હતો પણ હવે પોતાનો બચાવ તેણે કરવા માંડ્યો અને પંજા વડે મને ઈજા કરવા લાગ્યો. એટલે તેના નાનકડા પંજા ઝાલી રાખવાની મને ફરજ પડી, આ કામ તો સરળ હતું. તેના ચારે ય પગ હું એક હાથમાં ઝાલી શકતો હતો. 'કેમ દોસ્ત!' આકુળવ્યાકુળ થઈ ગયેલા અને ધ્રૂજતા એ પ્રાણીને મેં કહ્યું, તેને ઊંચકીને અંધારામાં બારણા તરફ જવા લાગ્યો.

આ નાનકડો કૂતરો કેટલો બધો શાન્ત હતો તેનો મને હવે ખ્યાલ આવ્યો, તે ન ભસ્યો કે ન કણસ્યો, તેની નસોમાં થઈને ધસમસતું વહેતું લોહી હું અનુભવી શકતો હતો. થોડાં ડગલાં હું ચાલ્યો–મારું ધ્યાન કૂતરા તરફ કેન્દ્રિત થયેલું હતું અને એને કારણે હું ચૂકી ગયો. અને એકાદ ઊંઘતા બાળક ઊપર ગબડી પડ્યો. હું ચિડાઈ ગયો. ત્યાં આગળ ખૂબ જ અંધારું હતું, પેલા ખુલ્લા જાળિયામાથી આછો પ્રકાશ જ ત્યાં આવતો હતો. ચગદાઈ ગયેલા બાળકે સિસકારો બોલાવ્યો, હું જરા વાર તો ઊભો રહી ગયો, મારો અંગૂઠો પણ હલાવવાની હિંમત ન કરી, રખેને એ બાળક વધારે જાગી જાય. પણ બહુ મોડું થઈ ગયું--એકાએક મારી ચારે બાજુએ જાણે અંદરઅંદર સંમતિ કરી ન હોય, કોઈ આજ્ઞા સાંભળી ન હોય એવી રીતે બધાં બાળકો તેમના સફેદ પોશાકમાં જાગી ગયાં. એમાં મારો વાંક ન હતો. મેં તો માત્ર એક જ બાળકને જગાડ્યું હતું, વળી તેને ખરેખર તો જગાડ્યું પણ ન કહેવાય, આટલી ખલેલથી તો કોઈ બાળક ઊંઘમાંથી જાગી ન ઊઠે. પણ હવે તેઓ જાગી ગયાં હતાં. મેં પૂછ્યું : 'શું જોઈએ છે છોકરાઓ? સૂઈ જાઓ.'

એક છોકરો બોલ્યો : 'તમે કશુંક લઈ જાઓ છો.' તરત પાંચેય છોકરાં મને ફંફોસવા લાગ્યા.

મેં કહ્યું – 'હા'. મારે તો કશું છુપાવવાનું હતું જ નહિ. જો બાળકો જ કૂતરાને બહાર લઈ જવા માગતા હોય તો તો વધારે સારું. 'હું આ કૂતરાને બહાર લઈ જઉં છું. તે મને ઊંઘવા દેતો નથી. આ કોનું કૂતરું છે તેની તમને ખબર છે?'

'શ્રીમતી ક્રસ્ટરનું છે...' તેમના અસ્પષ્ટ, ચિત્રવિચિત્ર અવાજોમાંથી એટલો અર્થ હું તારવી શક્યો, તેઓ અંદર અંદર જ બબડતા હતાં.

મેં પૂછ્યું : 'શ્રીમતી ક્રસ્ટર કોણ છે?' પરંતુ અસ્વસ્થ બની ગયેલાં બાળકો પાસેથી મને કોઈ ઉત્તર મળ્યો નહિ. એકાદે મારા હાથમાંથી કૂતરું લઈ લીધું

અને બહાર જવા માંડ્યું. હવે તે પૂરેપૂરું શાંત પડી રહ્યું હતું. તેની પાછળ પાછળ બધાં જ ચાલી નીકળ્યાં."

હું ત્યાં એકલો રહેવા માગતો ન હતો, વળી હવે મારી ઊંઘ પણ ઊડી ગઈ હતી. જરા વાર તો હું અચકાયો, આ ઘરમાંથી કોઈએ મારામાં ખાસ વિશ્વાસ મૂક્યો ન હતો અને બીજી બાજુએ હું આ કુટુમ્બની ઘટનાઓમાં વધારે ને વધારે સંડોવાતો હતો; પણ છેવટે મેં છોકરાઓ પાછળ દોટ મૂકી. મારાથી થોડે આગળ તેમનાં પગલાંનો અવાજ હું સાંભળતો હતો, પણ ઘણી વખત અજાણ્યા રસ્તે અંધારાને કારણે ગબડી પડતો હતો, એક વખત તો મારું માથું ભીંત સાથે અથડાઈ પડ્યું. જે ઓરડામાં હું વૃદ્ધ દંપતીને પહેલી વાર મળ્યો હતો ત્યાં અમે આવી ચડયા; ને ઓરડો ખાલી હતો; ઓરડાનું બારણું હજુ પણ ઉઘાડું હતું અને તેમાંથી ચંદ્રથી પ્રકાશિત બાગ હજુ જોઈ શકાતો હતો.

હું મનોમન બબડ્યો : 'બહાર જા, રાત અજવાળી અને હૂંફાળી છે. તું તારી મુસાફરી આગળ કરી શકીશ અથવા રાત ખુલ્લામાં પણ વીતાવી શકીશ. આમ બાળકો પાછળ દોટ મૂકવી તે ખૂબ જ હાસ્યાસ્પદ કહેવાય.' પણ તેમ છતાં હું દોડ્યો. પેલા માળિયામાં જ મારાં હેટ, લાકડી અને થેલી હતાં. પણ બાળકો તો કેવું દોડતાં હતાં! તેમનાં ફરફર થતાં વસ્ત્ર, ચાંદનીવાળા એ ઓરડામાં તેઓ છલંગ ભરતા હતા તે હું સ્પષ્ટ રીતે જોઈ શક્યો. આ ઘરમાં મને સત્કાર મળ્યો ન હતો એનો પ્રત્યુત્તર આ રીતે બાળકોને ઘરમાં દોડાવીને આપી રહ્યો હતો, હું પણ ઊંઘવાને બદલે ઘોંઘાટ મચાવી રહ્યો હતો (મારા ભારે બુટના પડછંદામાં ઉઘાડા પગે ચાલી રહેલાં બાળકોનાં પગલાંનો અવાજ તો સંભળાતો જ ન હતો)–આનું શું પરિણામ આવશે તેની મને કશી ય ખબર ન હતી.

એકાએક પ્રકાશ પથરાયો. અમારી સામેના ઘણી બધી બારીઓવાળા એક ઓરડામાં સરસ, ઊંચા ટેબલ લેમ્પના અજવાળામાં એક નમણી સ્ત્રી ટેબલ પર કશું લખી રહી હતી. તેણે આશ્ચર્ય પામીને પૂછ્યું : 'અરે બાળકો!' તેની નજર હજુ મારા પર પડી ન હતી, હું બારણાની બહાર અંધારામાં જ ઊભો હતો. બાળકોએ કૂતરાને ટેબલ પર મૂકી દીધો, એ બધાં આ સ્ત્રીને ખૂબ ચાહતા હોય એમ લાગ્યું; તેની આંખો સામે તાકી રહેલ એક છોકરીએ તેનો હાથ પકડી લીધો અને દબાવ્યો; તેણે વાંધો ન લીધો; એ વાતનો તેને ખ્યાલ પણ ન હતો. તે જે કાગળ પર લખતી હતી તેના પર જ પેલો કૂતરો એ સ્ત્રી સામે ઊભો હતો. તેની લબકારા મારતી જીભ પેલી સ્ત્રી સામે કાઢતો હતો, ટેબલ લેમ્પથી થોડે જ અંતરે તેની લબકારા મારતી જીભ હતી એટલે સ્પષ્ટપણે જોઈ શકાતી હતી.

બાળકોએ હવે ત્યાં આગળ ઊભા રહેવાની માગણી કરી અને એ સ્ત્રીની સંમતિ મેળવવાનો પ્રયત્ન કર્યો. એ સ્ત્રી કશો નિર્ણય કરી ન શકી, ઊભી થઈ, હાથ ફેલાવ્યા અને એક માત્ર પથારી પર અને સખત જમીન પર ઇશારો કર્યો. બાળકોએ એ વાતને મહત્ત્વ આપ્યું નહીં અને તેઓ જ્યાં હતાં ત્યાં જ આડા પડ્યા. થોડી વાર તો શાંતિ છવાઈ રહી. તેના હાથ ખોળામાં વાળેલા હતા, બાળકો સામે જોઈને મોં પર સ્મિત રમતું હતું. થોડી થોડી વારે કોઈનું માથું ઊંચું થતું પણ બીજાઓ સૂઈ રહ્યા છે તે જોઈને પાછું જમીન પર પડી જતું.

અનુ. કેતન મહેતા

શિકારી પંખી

જોહ્ન કોલિયેર / અનુ. ઉપમન્યુ વૈદ્ય

જે ઘર એન્જિનિયરના ઘર તરીકે ઓળખાતું તે હવે અવાવરું પડ્યું છે. બેટન રોગથી આવેલા નવા ભાડૂત એકાદ મહિનાથી પણ ઓછું રહ્યા બાદ ઘર ખાલી કરી ગયા છે અને હવે પોતાને પૈસે બે ઓરડાવાળું ઝૂંપડું જાતે બાંધીને કમ્પનીની જ માલિકીની જમીનમાં છેક દૂર એક છેડે રહે છે.

એન્જિનિયરના એ ઘરનું છાપરું વળી ગયું છે. મોટા ભાગની બારીઓના કાચ ભાંગી ગયા છે. એ જરા વિચિત્ર કહેવાય પણ કોઈ પંખીએ વળીઓની વચ્ચે માળા બાંધ્યા નથી કે ખાલી પડી રહેલા ઓરડાઓનો લાભ ઉઠાવ્યો નથી. આમ તો ખાલી ઘર ઘોળ, ઉંદર અને ચામાચીડિયાં માટે ઉત્તમ આશ્રયસ્થાન ગણાય. પણ એ મકાનની નિઃસ્તબ્ધતાનો ભંગ કરે એવા ચામાચીડિયાંના ચૂંચૂં અવાજ કે ઉંદરના દોડવાના અવાજ એમાં સંભળાતા જ નથી. મનુષ્યના સહવાસ અને સમ્બન્ધથી દૂર રહેનારા લગભગ પરાયા ગણાય એવા કેટલાક જીવો—ઊધઈ, કરોળિયા અને વીંછી—એ જ કંઈક બેપરવાહીથી એમાં રહેવાં માંડ્યું છે.

થોડાં જ વર્ષોમાં એડના સ્પાલ્ડિન્ગનો બાગ નષ્ટ થઇ ગયો છે. કેમ જાણે એ ત્યાં હતો જ નહિ! ઘરની દેવડી આગળ એડના અને જેક ઘણુંખરું ઢળતી સાંજે આનન્દપૂર્વક બેસતાં તે, પવનથી ઘસાતી ડાળીઓ ને ઊડતી રેતીના ભારથી સાવ ખવાઈ ગઈ છે. ઊગી નીકળેલા એક પીપળાએ દીવાનખાનાની બારી આગળના

પાટિયાંઓને તોડી નાખ્યાં છે. આથી એ પાટિયાંઓ ભયથી ધ્રૂજી ઊઠેલા માણસના પંજાની અક્કડ થઈ ગયેલી આંગળીઓની જેમ પંખાના આકારે બહાર નીકળી આવેલાં છે. એ ખૂણામાં પોપટને બેસવાને માટે બનાવેલી મજબૂત બેઠક હજી સ્પડીખમ ટકી રહી છે. એના લાકડાને ઊધઈએ કે ભમરાએ કશું નુકસાન કર્યું નથી.

સ્પર્ડિન્ગ દમ્પતી સહુ પ્રથમ આવ્યું હતું ત્યારે સાથે જ એક પોપટ લઇ આવ્યું હતું. એ જાણે એડનાની માએ છેલ્લી ઘડીએ આપેલી લગ્નની વધારાની ભેટ રૂપ હતું. અજાણ્યા પ્રદેશમાં ઘરેથી લઈ જવા માટેની એક વસ્તુ એડનાને મન એ હતી.

પોપટ ઘરડો થઈ ચૂક્યો હતો. એને એ લોકો ટામ કહીને બોલાવતાં. બીજા બધા પાપટોની જેમ એ દાંડી પર બેસતો, સીટી વગાડતો, હસતો અને પ્રસંગને તદ્દન અનુરૂપ એવું થોડું બોલતો. એડના અને જેક એ બન્નેને ખૂબ ગમતો. એ બન્ને એકબીજાંને પણ ખૂબ ચાહતા. એમને એમનું ઘર પણ ગમતું. એ પ્રદેશ, જેકના સાથીઓ અને જિન્દગીમાંનું બધું જ એમને આનન્દપ્રદ લાગતું.

એક રાતે એમને સૂતાંને થોડી જ વાર થઈ હશે ત્યાં દેવડી આગળ નહોર ઘસાવાનો અને પાંખો ફફડવાનો ભારે અવાજ આવતાં તેઓ સફાળા જાગી ઊઠ્યાં. એડના ચીસ પાડી ઊઠી, 'ઓ જેક, ઊભો થા, જલદી જલદી દોડ. આ આજુબાજુના તમ્બુઓમાથી એકાદ બિલાડીએ આવીને બિચારા ટામને ગળચીએથી પકડ્યો લાગે છે.'

જેક સફાળો પથારીમાંથી કૂદવા ગયો પણ એનો પગ ચાદરમાં ભેરવાઈ ગયો, અને એ કોણીને ટેકે ભોંય પર પડી ગયો, કોણીને પંપાળવામાં અને ચાદરથી પગ છૂટો કરવામાં ઘણી બધી ક્ષણો વીતી ગઈ પછી એ ઊભો થયો અને દીવાનખાનામાં થઈને દેવડી આગળ આવ્યો.

આ દરમ્યાન જાણે ખાસ્સો એક યુગ વીતી ગયો. ચીચીઆરીઓ અને પાંખનો ફફડાટ સંભળાતા રહ્યાં પણ જેવું એણે બારણું ખોલ્યું કે તરત જ એ અવાજ એવી જ આકસ્મિક રીતે સંભળાતા બંધ થઈ ગયાં. આખી દેવડી પર ખૂબ ઉજ્જવળ ચાદની છવાઈ ગઈ હતી અને એને દૂરને ખૂણે પોપટની બેઠક સ્પષ્ટ જોઈ શકાતી હતી. એની નીચે ભોંય પર પોતાનાં જ પીછાંના ઢગલા નીચે બિચારો ટામ હાંફતો હાંફતો કણસતો પડ્યો હતો.

ગમે તેમ પણ એ હજી જીવતો હતો. એના પર આક્રમણ કરનાર કોણ હશે તે શોધવા એણે આજુબાજુ જોયું અને એણે દીવાલ પર ચઢેલી વેલના લટકતા છેડાઓને હાલતા જોયા. પવનનું તો નામનિશાન નહોતું. એણે છજામાં જઈને ચારે બાજુ નજર કરી. પણ ક્યાંય બિલાડીનો અણસાર નહોતો. અલબત્ત, એવો કશો અણસાર દેખાશે એવું એને સમ્ભવિત પણ નહોતું લાગ્યું. વેલીના હાલતા છેડાઓ ઠીકઠીક લંબાઈના હતા અને એક બિલાડીથી એ આટલા બધા હાલે તે માન્યામાં આવે તેમ નહોતું. આ એને મન એક સૂચક હકીકત હતી. આખરે એણે ઊંચે નજર કરી તો એને પંખી જેવું કશુંક દેખાતું હોય એવું લાગ્યું. એ જાણે એક ખૂબ મોટું પંખી હતું. એ દૂર દૂર ઊડી જતું હતું. એ પંખી ચંદ્રની ઉજ્જવળતાને વટાવીને જઈ રહ્યું હતું ત્યારે એની જેકને જાણે સહેજ ઝાંખી થઈ.

એણે પાછા વળીને ટોમને નીચેથી ઊંચકી લીધો. બિચારા પોપટની સાંકળ ભાંગી ગઈ હતી અને એનું હૃદય જોરથી ખૂબ ધક્ધક કરી રહ્યું હતું અને છતાં અસહ્ય આઘાતથી ઘવાયેલા કોઈ પ્રાણીની જેમ એ કણસી રહ્યો હતો.

આ જરા વિચિત્ર લાગતું હતું કારણ કે ટોમ અમુક જ ઉચ્ચારો કરતો હતો. આ નવી સ્થિતિ જોઈને જેકને આમ તો ખૂબ હસવું આવ્યું હોત પણ અત્યારે તો એ ભારે કરુણ લાગતું હતું. આથી એણે બહુ કાળજીથી ગરીબડા ટોમને તપાસ્યો, એની ગરદન આગળથી થોડાંક પીંછાં જતાં રહ્યાં હતાં તે સિવાય એને બીજી કશી ઈજા થઈ નહોતી. આથી એણે એને ફરી એની બેઠક પર મૂક્યો અને એડનાની ભીતિ દૂર કરવા એના તરફ વળ્યો, એ એને બારણાં આગળ જ સામી મળી.

એ બોલી ઊઠી, 'મરી ગયો?'

જેકે કહ્યું, 'ના, એને જરા આઘાત લાગ્યો છે ખરો. કોઈકે એને પકડ્યો હતો.'

એડનાએ કહ્યું, 'હું એને માટે થોડી સાકર લઈ આવું. એને એ બહુ ભાવે છે. એથી એને જરા સારું લાગશે.'

એ તરત જ જઈને સાકર લઈ આવી. ટોમે એને પંજામાં ઝાલી ખરી પણ પછી એની સામે કેવળ તેજહીણી આંખે જોઈ રહ્યો. બાકી આમ તો ભારે લિજ્જતથી એ સાકર આરોગતો. પછીથી એ નિરાશાજનક કડવું હસ્યો. એના પંજામાંથી સાકર નીચે પડી ગઈ.

'એને જરા આરામ કરવા દે, એ બિચારો કેવો પીંખાઈ ગયો છે!' જેકે કહ્યું.

એડનાએ કહ્યુ, 'એ બિલાડી જ હશે. તમ્બુઓમાં એવી ખરાબ બિલાડીઓ ઘણી ફરતી હોય છે.'

જેકે કહ્યું, 'એમે ય હોય. પણ કદાચ – મને ખબર નથી મેં કશુંક ખૂબ મોટું પક્ષી ઊડી જતું જોયું.'

એડનાએ કહ્યું, 'એ ગરુડ તો ન જ હોય. આ તરફ ગરુડ કદી દેખાયા નથી.'

જેકે કહ્યું, 'હા એ હું જાણું છું. વળી ગરુડ કાંઈ રાતે ઊડે નહિ. સમડી પણ નહિ ઊડે. કદાચ ઘુવડ હોય પણ...'

એડનાએ પૂછ્યું, 'પણ શું ?'

જેકે કહ્યું, 'પણ મને એ ઘુવડ કરતાં ખૂબ મોટું લાગ્યું.'

એડનાએ કહ્યું, 'એ તો તારી કલ્પના! મને તો લાગે છે કે એ તો પેલી દુષ્ટ બિલાડી જ હોવી જોઇએ.'

આ પછીના થોડા દિવસ દરમ્યાન આ મુદ્દો વારે વારે ચર્ચાતો રહ્યો. એમણે ઘણા બધા લોકોને પૂછી જોયું. દરેકનો આ વિશે કંઈક અભિપ્રાય તો હતો જ. જેકને શરૂઆતમાં તો સહેજ શંકા હતી કારણ કે એણે પંખી ચન્દ્રને ઓળંગીને ગયું એ દરમ્યાન થોડી ક્ષણ પૂરતું જ એને જોયું હતું પણ લોકો એની વાત માનતા નહોતા એ જાણીને એ બાબતમાં એ વધુ નિશ્ચિતપણે પોતાની વાત કહેવા લાગ્યો. એથી કોઈક વાર ચર્ચામાં જરા ગરમી આવી જતી.

'ચાર્લી તો કહે છે કે એ તો કેવળ તારી કલ્પના જ હતી. કોઈ ઘુવડ કદી પોપટ પર હુમલો કરે નહિ.' એડનાએ કહ્યું.

જેકે કહ્યું, 'એ બધું એ શી રીતે જાણે? વળી મેં તો કહ્યું હતું હતું કે એ પંખી ઘુવડ કરતાં મોટું હતું.'

એડનાએ કહ્યું 'એ કહે છે કે આ જ તું નરી કલ્પના કરે છે તે પુરવાર કરે છે.'

જેકે કહ્યું, 'કદાચ એ મને એવું મનાવવા માગે છે. કદાચ તમારી બન્નેની એવી ઇચ્છા છે.'

'અરે જેક, તું આ શું બોલે છે?' એડના બૂમ પાડી ઊઠી. એને ઊંડો આઘાત

લાગ્યો, અને એ સ્વાભાવિક જ હતું. નવાં પરણેલા પતિઓ કોઈક ઓરડામાં અણધાર્યા પ્રવેશે અને તેથી અંદર બેઠેલાં, ખાસ કશા કારણ વિના, ચમકી ઊઠે તેથી એ વહેમાય એના જેવી આ એક હાસ્યાસ્પદ ભૂલ હતી. ચાર્લી જરા મુક્ત સ્વભાવનો સોહામણો, મનમોજી જુવાન હતો. કશો વિચાર કર્યા વિના એ તમારે ખભે હાથ મૂકી દે અને એનો કોઈ વાંધો પણ ન લે.

જેકે કહ્યું, 'મારે એવું નહોતું કહેવું જોઈતું.'

એની વાત સાવ સાચી હતી.

પોપટે તો કશું કહ્યું જ નહિ. આ બધા દિવસો દરમ્યાન એ પીંછાં ખંખેર્યા કરતો હતો અને કણસતો હતો. સાકર કેવી રીતે માગવી એ પણ એ જાણે ભૂલી ગયો હતો. થોડી થોડી વારે એ માથું ધુણાવ્યા કરતો હતો એ બહુ દયાજનક લાગતું હતું.

એક દિવસ જેક કામ પરવારીને ઘેર આવ્યો ત્યારે એડનાએ હોઠ પર આંગળી મૂકીને એને બારી પાસે દોર્યો અને એના કાનમાં કહ્યું, 'જરા ટોમ શું કરે છે તે જો તો.'

જેકે બારીમાંથી બહાર જોયું. એ એની બેઠક પરથી ભારે જહેમતપૂર્વક નીચે ઊતરીને વેલીમાંથી થોડી મરી ગયેલી ડાખળીઓ બહાર કાઢતા હતા અને એને દાદરના કઠેરા પાસેની દીવાલ આગળના ખૂણામાં લઈ જતો હતો. ત્યાં એવી કેટલી ડાખળીઓ ભેગી થઈ ચૂકી હતી. એ ત્યાં ગોળાકારે ઘૂમ્યા કરતો અને ડાંખળીઓ બહાર ખેંચી પાછો અંદર નાખ્યા કરતો. એના મોઢા પર સદા એનો એ વિષાદનો ભાવ રહેતો. એ એકાદ બે પીંછાં, લાકડાનો ટુકડો કે સેલોફેનની પટ્ટીના તૂટેલા ભાગને જોઈ રહેતા.

જેકે કહ્યું, 'એ વાડીમાં મને હવે શંકા લાગતી નથી.'

એડના બોલી ઊઠી, 'એ માળો બાંધતો લાગે છે.'

'ટામ? ટોમ માળો બાંધે? એ હવે ઈંડા ય મૂકશે, ખરું ને? તો આજથી હવે એનું નામ રાખો ટોમાસીના.' જેકે કહ્યું.

અને એ ટોમાસીના જ હતી. બે ત્રણ દિવસ પછી આ વાત નિઃશંકપણે સાબીત થઈ ગઈ.

એક સવારે એના પડું પડું થઈ ગયેલા માળામાં એક ઈંડું દેખાયું.

જેકે કહ્યું, 'એની માંદગી આ હચમચી ઊઠવાને કારણે જ હશે. કદાચ ઈંડું

મૂકવાની જ તૈયારી ચાલતી હશે.'

એડનાએ કહ્યું, 'આ તો રાક્ષસી ઈંડું લાગે છે. બિચારું પંખી!'

'ભગવાન જાણે છે કેટલાં વરસ પછી એણે આ ઈંડું મૂક્યું છે. પછી બીજું શું થાય?' જેકે હસતાં હસતાં કહ્યું, 'કેટલાંક પંખીઓ પોતાના જેટલા જ કદનાં ઈંડાં મૂકે છે. પેલું કીવી કે એવું કોઈ પંખી એવું જ કરે છે. એ રાક્ષસી છે એ તો કબૂલ કરવું જ રહ્યું.'

એડનાએ કહ્યું, 'એના શરીરને સુખ હોય એવું લાગતું નથી.'

અને ખરે જ એ ઘરડો પોપટ માંદલા જેવો લાગતો હતો. પંખીઓમાં પોપટ વળી વધારે માંદલા લાગે. એની આંખો બંધ થઈ ગઈ, એનું માથું નીચું ઢળી ગયું, એને પંપાળવા આપણે એના પીંછાં પર હાથ ફેરવવા જઈએ તો એ એની ચાંચ પાછી ખેંચી લે. આમ છતાં, એ પેલું રાક્ષસી ઈંડું તો ભારે કાળજીથી સેવે. દરરોજ એ વધુ ને વધુ અશક્તિમાન લાગે.

જેકે કહ્યું, 'આપણે એ ઈંડું લઈ લેવું જોઈએ. એને આપણે યાદગીરી રૂપે રાખીશું'

એડનાએ કહ્યું, 'ના, ઈંડું છો એની પાસે રહ્યું. આટલા બધાં વર્ષે એને આટલું એક ઈંડું મળ્યું છે.'

અહીં એડનાએ ભૂલ કરી. થોડા દિવસ પછી એને એની ભૂલ સમજાઈ. એ બૂમ પાડી ઊઠી, 'જેક અહીં આવ. જો ટોમ એટલે કે ટોમાસીના મરવા પડી છે.'

'આપણે એની પાસેથી એ ઈંડું બહુ પહેલાં લઈ લેવું જોઈતું હતું.' જેકે સવારનો નાસ્તો ખાતાં ખાતાં કહ્યું, 'એથી એને બહુ થાક લાગ્યો છે. પણ ઈન્ડું કાંઈ સારું લાગતું નથી. એમાંથી બચ્ચું જન્મે એવી શક્યતા બહુ ઓછી છે.'

એડનાએ કહ્યું, 'તું એને જો તો ખરો!'

'એ મરવાની અણી પર લાગે છે.' જેકે કહ્યું. અને એ જ ઘડીએ એ બિચારા ઘરડા પંખીએ છેલ્લો શ્વાસ લીધો અને ઢળી પડ્યું.

જેકે એને ઊંચકી લેતાં કહ્યું, આ ઈંડાંએ જ એને મારી નાખ્યું. હું તો કહેતો'તો જ કે એવું થશે. તારે આ ઈંડું સાચવી રાખવું છે? અરે ભગવાન, આ ઈંડું તો જીવતું લાગે છે.' એમ કહીને એણે ઈંડું ઝટ ઝટ નીચે મૂકી દીધું.

એડનાએ પૂછ્યું, 'શું કહ્યું ? જીવતું લાગે છે એટલે શું ?' જેકે કહ્યું, 'મને તો ભયથી ધ્રૂજારી આવી ગઈ. એ એક ગજબનાક વસ્તુ છે. કુદરતના નિયમોની સાવ વિરુદ્ધ. એની અન્દર બચ્ચું અવાજ કરતું હોય એવું લાગે છે.'

એડનાએ કહ્યું, 'તો એને બહાર આવવા દે. કોચલું તોડી નાખ.'

જેકે કહ્યું, 'મારી વાત સાચી હતી. મેં જે જોયું તે એક પંખી હતું. તે કોઈ રડ્યો ખડ્યો પોપટ જ હશે. એ જરા મોટો લાગ્યો એટલું જ.'

એડનાએ કહ્યું, 'હું તો આ કોચલું ચમચીથી તોડી નાખું છું.' એમ કહી એ ચમચી લેવા દોડી.

એ પાછી આવી ત્યારે જેકે કહ્યું, 'આ પંખીને ભાગ્યશાળી કહેવું જોઈએ, કારણ કે જન્મતાંની સાથે એના મોઢામાં ચાંદીની ચમચી હશે. પણ તું જરા જાળવજે, હં'

'હા, હા,' એડનાએ કહ્યું, 'મને તો આશા છે કે એ જીવશે.'

આમ કહીને એણે કોચલું તોડ્યું. અન્દરનો અવાજ વધ્યો અને તરત જ ખાસ્સા મોટા થઈ ચૂકેલા પંખીની ચાંચ બહાર આવી. બીજી જ ક્ષણે પંખી જન્મી ચૂક્યું.

જેક બોલી ઊઠ્યો, 'અરે કેવું રાક્ષસી લાગે છે!'

એડનાએ કહ્યું, 'એ તો નાનું છે ને એટલે. મોટું થશે એટલે એની માના જેવું સરસ લાગશે.'

જેકે કહ્યું, 'વારુ, હવે મારે જવું જોઈએ. તું એને માળામાં મૂકી દે, દૂધ પા, એને હૂંફ મળે એવું કર. એની જોડે તું રમ્યા કરીશ નહિ. ચાલ, ત્યારે હું જાઉં.'

તે સવારે જેકે બચ્ચું કેમ છે એ જાણવા માટે બે ત્રણ વાર ફોન કર્યો. એણે દૂધ પીધું કે નહિ તે પણ એણે પૂછ્યું. બપોરે જમતી વેળાએ એ જલદી જલદી ઘરે પહોંચ્યો. સાંજે બધાં એ માળાની આજુબાજુ ટોળે વળ્યાં. અન્દર ડોકિયું કરીને જોવા લાગ્યાં. અને સલાહસૂચન આપવા લાગ્યાં.

ચાર્લી પણ એમાં હતો. એણે કહ્યું, 'એણે દર કલાકે એને ખાવાનું આપવું જોઈએ. કુદરતમાં એવું જ હોય છે.'

જેકે કહ્યું, 'એની વાત સાચી છે. પહેલે મહિને તો એ જ પ્રમાણે કરવું જોઈએ.'

એડનાએ સહેજ વિચારમાં પડી જઈને કહ્યું, 'હમણાં તો મારો બધો જ

સમય આમાં જ જશે એવું લાગે છે.'

ચાર્લીએ કહ્યું, 'હું અહીંથી પસાર થતો હોઈશ ત્યારે ડોકિયું કરતો જઈશ અને તારું એકાન્ત હળવું કરતો જઈશ.'

જેકે જરા વિચારમાં પડી જઈને કહ્યું, 'નમતે પહોરે તો હું પણ થોડી થોડી વારે આંટા મારી જઈશ.'

કલાકે કલાકે બચ્ચાને ખવડાવવાનું સારું થઈ પડયું. બચ્ચું તો ભયજનક રીતે મોટું થતું ગયું. એને રૂંવાટી ઊગી નીકળી અને પીંછાં પણ ફૂટયાં. થોડા મહિનાઓમાં તો એ ખાસ્સું મોટું થઈ ગયું પણ એ એની મા જેવું જરા ય લાગતું નહોતું. એ સાવ કોલસા જેવું કાળું હતું.

જેકે કહ્યું, 'એ વર્ણસંકર લાગે છે. કાળા પોપટો પણ હોય છે. મેં ઝૂમાં જોયા છે. પણ એ પોપટો આના જેવા નહોતા. એનો ફોટો કયાંક મોકલાવવાનું પણ મને તો મન થાય છે.'

એડનાએ કહ્યું, 'એ ભારે દુષ્ટ લાગે છે.'

જેકે કહ્યું, 'ના, એ ધૂર્ત લાગે છે. તું મારી વાત માનજે. એ પંખીને બધી જ વાતની ખબર છે. જોજે ને એ હમણાં જ બધું બોલવા માંડશે.'

એડનાએ કહ્યું, 'હા, એણે કંઈક હસવા જેવું કરેલું ખરું. હું તને કહેવાનું ભૂલી ગઈ.'

'કયારે?' જેક બોલી ઊઠયો, 'એ હસ્યો હતો?'

એડનાએ કહ્યું, 'હસવા જેવું કંઈક. પણ એ ખૂબ ભયંકર લાગતું હતું. ચાર્લી તો એથી સાવ છળી જ મર્યો હતો.'

જેક બરાડી ઊઠયો, 'ચાર્લી? એ અહીં હતો એવું તો તેં કહ્યું નહોતું.'

એડનાએ કહ્યું, 'તને તો ખબર જ છે કે એ અહીં ઘણી વાર ડોકિયું કરી જાય છે.'

'મને ખબર છે?' જેકે કહ્યું, 'ખબર હોત તો તો સારું! પણ એ હતું શું?'

'એ જ તો હું કહી રહી હતી. એણે કશુંક હસવા જેવો અવાજ કર્યો.' એડનાએ કહ્યું.

જેકે કહ્યું, 'કેવો ભયંકર અવાજ!'

એડનાએ કહ્યું, 'સાંભળ જેક, તું ચાર્લી વિશે ગમે તે ધારી બેસવાની મૂર્ખાઈ

કરીશ નહિ. એવું કરતા તું મૂરખ લાગે છે અને એ તું જાણે છે'

જેકે એની સામે જોયું. 'હા, એ હું જાણું છું. હું તારી સામે જોઉં છું ત્યારે હું જાણું છું અને ત્યારે હું વિચારું છું કે હવે એવું કદી બનવા દઉં નહિ પણ કોણ જાણે કેમ મારા મનનાં એ એવું ખૂંપી ગયું છે કે નજીવી સરખી વાતથી એવું થઈ જાય છે. કદાચ આ બાબત પરત્વે હું સહેજ પાગલ હોઈશ.'

એડનાએ કહ્યું, 'કાંઈ નહિ, થોડા વખત પછી તો એની બદલી થઈ જવાની છે. બસ, પછી આ વાતનો અન્ત આવી જશે.'

જેકે કહ્યું, 'તેં આ ક્યાંથી સાંભળ્યું ?'

એડનાએ કહ્યું, 'એણે જ મને આજે બપોરે કહ્યું. એ ટપાલ લઈને પાછો વળતો હતો ત્યારે અહીં સહેજ ડોકિયું કરતો ગયો. તેથી એણે મને સહુથી પહેલું કહ્યું. નહિ તો એણે તને જ પહેલાં કહ્યું હોત, પણ હજુ એ તને મળ્યો જ નથી. હવે વાત સમજાઈ !'

જેકે કહ્યું, 'હા, મને લાગે છે કે મારે કશો માનસિક ઉપચાર કરાવવો પડશે.'

થોડા જ દિવસ પછી ચાલીએ વિદાય લીધી અને કમ્પનીને કામે બીજે સ્થળે જતો રહ્યો. એ ગયો તેનો એડનાને છૂપો આનન્દ થયો. ગે કશી સમસ્યા ઊભી થાય એમ ઇચ્છતી નહોતી, પછી ભલેને એ પાયા વગરની હોય. થોડા દિવસ પછી એને ખાતરી થઈ ગઈ કે બધા જ પ્રશ્નો હમેશને માટે ઉકલી ગયા છે.

જેક સાંજે ઘરે આવ્યો ત્યારે એડનાએ કહ્યું, 'જેક.'

'હં શું ?' જેકે પૂછ્યું.

એડનાએ કહ્યું, 'એક નવો મુદ્દો ઊભો થયો છે. તું પેલા પંખી જોડે રમીશ નહિ. મારી વાત સાંભળ.'

જેકે કહ્યું, 'આપણે એને પોલિ કહીશું.'

સલામતી ખાતર એમણે એનું નામ પોલિ પાડેલું.

'જેક, મને એ પંખી જરા ય ગમતું નથી. ચાલો ને, આપણે એને કોઈને આપી દઈએ.' એડનાએ કહ્યું.

'શું ? રખે એવું કરતી. આવું અજોડ, કાળું અને ખાસ કાળજીપૂર્વક

ઉછેરેલું પંખી કોઈને આપી દેવાય? પાછું એ તો રોમેન્ટિક રીતે જન્મેલું, સહુથી હોશિયાર, એવું તો ભાગ્યે જ—' જેકે કહ્યું.

એડનાએ કહ્યું, 'એ જ તો વાત છે. એ ખૂબ ચતુર છે અને એથી હું એને ધિક્કારું છું. ખરેખર એ ભયંકર છે.'

જેકે પૂછ્યું, 'શું? એણે તને ન ગમે એવું કશું કહ્યું છે? જ્યારે એ બોલશે ત્યારે જરૂર એવું કશું કહેશે પણ નવા સમાચાર શું છે?'

એડનાએ કહ્યું, 'અંદર તો આવ. એ પંખી સાંભળે એ રીતે મારે તને કહેવું નથી.'

જેકને અન્દર લઈ ગયા પછી એણે એને કહ્યું, 'સમાચાર એ છે કે હવે તારે મને ખુશ રાખવાનો પ્રયત્ન કરવો પડશે. જે કાંઈ મને નહિ ગમતું હોય તેને તારે તિલાંજલિ આપવી પડશે. જે આવનાર છે તે ચાંચ સાથે જન્મવાનું નથી. એની માં એક તિરસ્કારભર્યા રાક્ષસી પોપટથી ગભરાઈ ગઈ હતી તેથી કોઈ આવું કશું બનવાનું નથી.'

'તેં શું કહ્યું?' જેકે પૂછ્યું.

'તારા મનમાં જે છે તે જ,' એડનાએ હસતાં હસતાં કહ્યું.

'ઓહો, એમ વાત છે!' જેકે આનન્દિત થઇને કહ્યું. 'છોકરો કે છોકરી? એમાંથી એક તો હશે જ ને! સાંભળ એડના, મારે સન્તાનની કેટલી બધી જરૂર હતી તે મને કહેતા સંકોચ થતો હતો. હવે તો બધું ખૂબ સરસ સરસ થઈ જશે. ચાલ, તું સૂઈ જા જોઉં. તારી તબિયત નાજુક છે. પગ ઊંચા લઈ લે. સાંજનું ખાવાનું હું તૈયાર કરી નાખું છું. તું બહુ શ્રમ લઈશ નહિ. દીકરો હોય કે દીકરી, મને તો ખૂબ ગમશે.'

એ દીવાનખાનામાં થઈને રસોડામાં ગયો. બારી આગળથી પસાર થતાં એણે બહાર દેવડીમાં પોપટને અન્ધારામાં બેઠેલો જોયો. બારીમાંથી મોઢું બહાર કાઢીને એણે કહ્યું, 'તેં સમાચાર સાંભળ્યા કે નહિ? તારી સામે જે ઊભો છે તે ટૂંક સમયમાં બાપ થવાનો છે. હવે તારા દહાડા ભરાઈ ચૂકયા. તને હવે વદાય કરી દેવામાં આવશે. અમારે ત્યાં હવે છોકરું આવશે.'

પોપટે ધીમી સીટી વગાડવા જેવો અવાજ કર્યો અને કહ્યું, 'ઓહો, એમ કે?' એ અવાજ ઘોઘરો હતો, એમાં ભય વર્તાતો હતો. ચાર્લીના અવાજનું એમાં આબેહૂબ.. અનુકરણ હતું. 'પણ તો પછી જેકનું શું?'

જેકે ચોંકીને પૂછ્યું, 'એ વળી શું ?'

પોપટે એડનાના અવાજમાં, કાનમાં કહેતો હોય એમ કહ્યું, 'એ તો એમ માનશે કે બાળક એનું જ છે. એ છે જ એવો મૂરખ. ચાલ, મને ચુમ્બન કર જોઉં. ખરેખર તું એવું જ કહે છે? તો, જેકનું શું? એ તો એમ માનશે કે બાળક એનું છે, એ તો છે જ એવો મૂરખ. મને ચુમ્બન કર જોઉં.'

જેક રસોડામાં ગયો અને ક્યાંય સુધી એનું માથું બે હાથ વચ્ચે રાખીને બેસી રહ્યો.

એડનાએ સૂવાના ઓરડામાંથી બૂમ પાડી, 'જલદી કરો, જલદી કરો, આ પિતાશ્રી !'

જેકે કહ્યું, 'હું આવું છું.'

એણે ઢાળિયું ખોલ્યું અને એમાંથી રિવોલ્વર કાઢી. પછી એ સૂવાના ઓરડામાં ગયો.

રિવોલ્વરનો અવાજ અને ચીસ સાંભળીને પોપટ હસ્યો. પછી એણે એના નહોર ઊંચા કરીને સાંકળ એની ચાંચમાં લીધી. અને જાણે એ કાગળ હોય એમ એને ચાવી નાખી.

જેક બહાર આવ્યો, એના હાથમાં રિવોલ્વર હતી. એનો હાથ એની આંખ પર હતો. પોપટ બોલ્યો, 'એ તો છે જ સાવ મૂરખ,' અને હસી પડ્યો.

જેકે બન્દૂક પોતાના તરફ તાકી અને બન્દૂકનો ઘોડો દબાવતા પહેલાના સમયના અત્યન્ત અલ્પતમ ગાળામાં એણે જોયું તો પંખી મોટું ને મોટું થતું જતું હતું. એની કાળી પાંખો એણે ફેલાવી હતી, એની આંખોમાં અંગારા તગતગતા હતા, એ બદલાતું જ ગયું અને જેકની તરફ જવા ઊડ્યું.

ઘોડો દબાયો અને બન્દૂક ફૂટી. જેક ભોંય પર ઢળી પડ્યો. એ પોપટે – કે પછી જે હોય તેણે – નીચે ધસી જઈને જેકના લોહી નીકળતા મોઢામાંથી કશું ઊંચકી લીધું અને બારીમાંથી એ બહાર ઊડી ગયો. થોડી વારમાં તો એ પંખી ખૂબ દૂર દૂર નીકળી ગયું. ક્ષણેક જ એ દેખાયું અને પછી તરતના ઊગેલા ચન્દ્રને ઘસાઈને એ જતું રહ્યું.

'શૂન્ય' અને 'ઍબ્સર્ડ' વિશે થોડુંક

સુરેશ જોષી

૧

શૂન્ય અને શૂન્યવાદની વાત હવે કોઈ ખાસ ઉઠાવતું નથી. અછાન્દસ્ કવિતાના પ્રારમ્ભના તળકામાં કેટલાક સ્વસ્થ પ્રૌઢોએ એ કાવ્ય–પ્રવૃત્તિમાં ભાંડવા પૂરતી, શૂન્યવાદ(નિહિલિઝમ) ની અસર જોઈ હતી, પણ એમણે પોતે તો 'નિહિલિઝમ'ની કશી વ્યાખ્યા બાંધી નહોતી. મોટા ભાગના કવિઓ પણ આ વિશે અનભિજ્ઞ હોવા છતાં 'નિહિલિઝમ' નું છોગું પહેરીને ફરવામાં વાંધો જોતા નહોતા. દોસ્તોએવ્સ્કીની નવલકથા 'ધ ઇડિયટ' માં આ શૂન્યવાદનું પ્રવક્તા એવું એક પાત્ર છે. દોસ્તોએવ્સ્કીને શૂન્યવાદીઓ પ્રત્યે નૈતિક સહાનુભૂતિ નહોતી, છતાં પૂરી નિષ્ઠાથી એમનો પક્ષ એણે રજૂ કર્યો છે. એનામાં સર્જકને અપેક્ષિત તાટસ્થ્ય હતું.

'ઍબ્સર્ડ', 'નિહિલિઝમ'–આ સંજ્ઞાઓ આપણે ત્યાં જોતજોતામાં ચલણી થઈ ગઈ, પણ એ વિભાવનાઓની દાર્શનિક પીઠિકાની માંડણી કરી આપવા પૂરતી કોઈનામાં ધીરજ નહોતી. પશ્ચિમમાં એનો ઉદય શી રીતે થયો તે ટૂંકમાં જોઈએ. જેમ રોમની સંસ્કૃતિનો નાશ આન્તરિક ક્ષયિષ્ણુતા તથા બહારથી થએલા બર્બરોના આક્રમણથી થયો તેમ ઓગણીસમી સદીના પશ્ચિમ યુરોપની અવનતિ રશિયા અને અમેરિકા જેવા બર્બરોને કારણે થઈ એવું મનાવા લાગ્યું. પ્રખ્યાત ઇતિહાસકાર ઓસ્વાલ્ડ સ્પેન્ગલરે 'ડિકલાઈન ઑવ ધ વેસ્ટ'

નામનું સ્મરણીય પુસ્તક લખ્યું. પશ્ચિમની અવનતિ એ આડકતરી રીતે ઉદ્‌બોધનકાળની નિષ્ફળતા પ્રત્યેનો ઉપાલમ્ભ પણ બની રહી. ઉદ્‌બોધનકાળમાં આવેલી જાગૃતિએ પ્રજાને વહેમો અને અંધશ્રદ્ધામાંથી મુક્ત કરી એ ખરું, પણ સાથે સાથે સમાજને સુદૃઢ અને વ્યક્તિના જીવનને સાર્થ બનાવતી ધાર્મિક અને રાજનૈતિક વિચારણાઓને લુપ્ત કરી નાખી. મનુષ્યને પ્રકૃતિની જોહુકમીમાંથી મુક્ત કરીને વૈજ્ઞાનિક ટેકનોલોજીએ માનવી માટે બન્ધનની નવી બેડી પણ ઘડી. આ બન્ધન તે પ્રાપ્તિને માટેની ઉગ્ર લાલસાનું આધ્યાત્મિક અને રસકીય ધોરણોના હીનીકરણનું, અને બધું જ ગુણવત્તાની દૃષ્ટિએ નહિ પણ સંખ્યાબળની દૃષ્ટિએ જોવાના વલણનું. આ ઉદ્‌બોધનકાળ બુદ્ધિવાદના ઉદયના પર્યાયરૂપ બની રહ્યો હતો. આથી બુદ્ધિની ટીકા કે તર્કની અપ્રતિષ્ઠા આપોઆપ જાણે પશુસ્તુતિ બની ગઈ. બુદ્ધિ એ જાણે એક અવિધેયાત્મક તત્ત્વ હોય એવું લેખાવા લાગ્યું. ગાણીતિક ભૌતિક વિજ્ઞાનની ઉપપત્તિઓમાંથી બુદ્ધિની જે વિભાવના ઉત્ક્રાન્ત થઈ તેનાં પરિણામોમાંથી તો આ ઉદ્‌બોધનયુગના સમર્થકો પણ બચી શકયા નહિ. માર્કિસઝમ, પોઝિટિવિઝમ અને બિહેવયરિઝમ એનાં જ પરિણામો હતાં. પરિસ્થિતિની વિલક્ષણતા તો એ કે બુદ્ધિવાદના સમર્થક અને વિરોધી બંનેએ બુદ્ધિને બુદ્ધિનિરપેક્ષ બળોનાં સાધન લેખે સ્વીકારી લીધી. એ આપણા અસ્તિત્વની અખણ્ડતાનું જાણે અવરોધક બળ બની રહી. બન્નેએ બુદ્ધિનિરપેક્ષ અથવા પ્રાગ–બુધ્ધિ એવી માનવજીવનની સાર્થકતા પણ સ્વીકારી.

નવ–ઉદ્‌બોધનવાદીઓ જીવનની સાર્થકતા વિશે જે કહે તેને બુદ્ધિહીન કહીને કયાં તો દબાવી દેવામાં આવ્યું અથવા એને પ્રાગ–બુદ્ધિ એવું ઉચ્ચારણ ગણીને બિરદાવવામાં આવ્યું પણ એમ કરવાથી તો ઉચ્ચારણને બૌદ્ધિક અર્થ કે મહત્ત્વ અર્પવાની સમ્ભવિતતાને જ જાણે સાવ નકારી કાઢવામાં આવી. એ વિશે કશું બોલવું જ નહિ એવો ફતવો બુદ્ધિવાદીઓએ બહાર પાડી દીધો. બૌદ્ધિક ઉચ્ચારણો ગાણીતિક કે અંશતઃ ગાણીતિક હોય એવાં વિષયો પૂરતા જ મર્યાદિત રાખવાં. પ્રાગ–બુદ્ધિવાદીઓએ વર્ણનાત્મક વૈજ્ઞાનિક કે ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ મૂલક પોઝિટિવિઝમના ક્ષેત્રમાં વન્ધ્ય પ્રયોગો કરી જોયા એમાં એમણે ગાણીતિક ભાષાની શુદ્ધતાને આધ્યાત્મિક તત્ત્વને બિરદાવનારી ભાષા જોડે સાંકળવાનો પ્રયત્ન કર્યો. એમાં મળેલી નિષ્ફળતાનો સ્વીકાર થયો. જૂની રીતિઓનો પરિહાર કરીને નવી વિચારણાને પ્રતિષ્ઠિત કરવાને એઓ મથ્યા. એમાં ભાષાનો અર્થ ભાષામાંથી નહિ પણ ભાષાના નિઃશબ્દ એવા ઉદ્‌ગમસ્રોતની આગળ ઉપસ્થિત રહેવાથી કે એની સાથે તદ્રૂપ

થવાથી ઉત્ક્રાન્ત થાય એવું મનાવા લાગ્યું. ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષમૂલક દર્શન ટકી રહ્યું છે તે એવા વૈજ્ઞાનિક કે અંશતઃ ગાણીતિક એવા સારતત્ત્વનાં વર્ણન કરવાની શક્તિને કારણે નહિ, પણ ઇતિહાસના ક્રમબદ્ધ એવા જીવન-જગતનો આવિષ્કાર કર્યે જવાની પ્રવૃત્તિને કારણે. હવે જે સમસ્યા છે તે જીવન–જગતની અવસ્તુનિષ્ઠ (એબ્સ્ટ્રેક્ટ) સંરચના અને ગેલિલિયોએ સ્થાપેલા વિજ્ઞાને ઉપજાવેલી પરિભાષામાં થતું એવું વર્ણન તથા જીવન–જગતની ઐતિહાસિક સામગ્રી–આ ત્રણેને જોડનારી કડીના અભાવની.

દાર્શનિક સંજ્ઞાઓની અટપટી જાળને ભેદીને જોઇએ તો આની પાછળ નિઃશબ્દતાની સ્થિતિને પુનઃ પ્રાપ્ત કરવાની પ્રબળ ઝંખના રહેલી છે. ગમે તે દર્શનનું નામ દઇને ઘોંઘાટ કરો તો ય વાણી બુદ્ધિસંગત છે અને હોવી જોઇએ એને નકારી શકાશે નહિ. વાણી પોતાને વિશે બુદ્ધિમત્તાપૂર્વક બોલી ન શકે તે કબૂલ, એ સંગતિના મહત્ત્વ વિશે કે પ્રમાણભૂતતાના મહત્ત્વ વિશે ન બોલી શકે તે ય કબૂલ, પણ તેથી તો મનુષ્યની આત્મસંરક્ષણની જન્મજાત વૃત્તિ (પછી તમે એને વૈજ્ઞાનિક વિકાસ વિશેની શ્રદ્ધા કહો કે બીજું ગમે તે કહો) એને નિગૂઢતમ નિઃશબ્દતા તરફ જ ખેંચી જાય છે. વાણી જેને વર્ણવે છે તેને ઇજા પહોંચાડે છે, તેને અવિકલ રહેવા દેતી નથી, તેનો નાશ સુધ્ધાં કરે છે, એ સૂક્ષ્મને સ્થૂળ બનાવી દઇને બીજાથી વેગળું પાડી દે છે. જ્યારે નિઃશબ્દતા તો આપણી રુધિરગત સમજ છે, શરીરની સાહજિક સૂઝ છે, હૃદયને અભિમત એવું વાજબીપણું છે એ તો ઘા રૂઝાવે છે. મનોવિશ્લેષણ કરીને માનસિક ઉપચાર કરનાર દર્દી પાસે એવી ભાષા બોલાવડાવે છે. એ કાંઇ બુદ્ધિને વશવર્તીને સભાનપણે બોલતો નથી હોતો. તર્કસંગત ભાષા તે ભાષાના ગાણીતિક બંધારણ વિશેની ભાષા છે. તર્કોત્તર (મેટાલોજિકલ) ભાષા તે ભાષા બોલવાની રીતિના નિયમોને વર્ણવતી ભાષા છે. ભાષામાં રહેલું તત્ત્વ શું છે? એ ઇતિહાસનો અન્તહીન ગણગણાટ જ નથી? જીવતત્ત્વ વિશેની ભાષાને માટે પણ આમ જ કહી શકાય. એનો હેતુ જીવ વિશે બોલવું તે નથી પણ જીવનું પ્રત્યક્ષીકરણ છે. ભાષા જીવે જ ઉપજાવેલી વસ્તુ છે, એ વસ્તુઓ વચ્ચેની વિશૃંખલ બહુલતા સાથે અનુસ્યૂત થઇને રહેલી છે. આથી એ આપણને 'બિઇંગ'થી છૂટા જ પાડે છે. આથી જ તો ભાષાકીય પૃથક્કરણ કરનારાઓ મરણિયા બની વાચાળ થતા જોવામાં આવે છે. ભાષા બધું નોખું પાડી બતાવે છે. અવસ્તુક એવા જીવની અખણ્ડતા, સુસંગતિ, એકતા તથા અતિક્રમણશીલતા તો કેવળ નિઃશબ્દતા ભાષાની સાર્થકતાનો ઉદ્‌ગમસ્રોત હોય તો ભાષા નિઃશબ્દ

બનીને જ પોતાની સાર્થકતા પ્રકટ કરી શકે છે, એટલે કે એ પોતાના મહત્ત્વની વાત કરી ન શકે, પણ એ અવિધેયાત્મક રીતે, નિઃશબ્દતામાં સરી જઈને, પ્રત્યક્ષ કરાવી શકે. આપણા કવિએ ભાષા વિશે આ રીતે કશું વિચાર્યું છે? હજી કવિતાને અપેક્ષિત છે તેટલી માત્રાની ભાષા સાથેની ઘનિષ્ટતા–જે આપણને નિઃશબ્દતા તરફની દિશા ચીંધે–આપણે કેળવી નથી.

૨

'એબ્સર્ડ' શબ્દ આપણા વાતાવરણમાં બહુ પડઘાતો રહ્યો. કેટલીક વાર અત્યન્ત સ્થૂળ પ્રકારની તર્કવિરોધી વિસંગતિનો જ એ પર્યાય બની રહ્યો. આ સંજ્ઞા પરત્વે પણ, કશી દાર્શનિક ભૂમિકાને અભાવે, આપણે બૌદ્ધિક સ્તર પર કશી ચર્ચા કરી નહિ. 'એબ્સર્ડ' દ્વારા ફરીથી આપણા સુપરિચિત નૈતિક અભિગ્રહોનું લાલનપાલન કરવાની પ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ ગઈ. આમ 'એબ્સર્ડ' માંથી આપણે રૂપક–ગ્રન્થિમાં આરામથી સરી પડ્યા.

આ જગતમાં જે કંઈ વિરોધાભાસી છે તેમાં અસ્તિત્વવાદી દાર્શનિકોને ઊંડો રસ પડતો રહ્યો. એઓ પોતાની દાર્શનિક વિચારણાને સ્ફુટ કરતી મહત્ત્વની સંજ્ઞાઓના વિનિયોગ પરત્વે પણ આવા વિરોધાભાસો ઊભા કરતા રહ્યા છે. 'હતાશા' સંજ્ઞા સાથે કેટલી બધી આશા સંકળાયેલી રહી છે તે આપણે ક્યાં નથી જાણતા? આથી તો આપણે કહેવા પ્રેરાઈએ છીએ કે આપણી એકમાત્ર આશા આશાને ખોઈ બેસવાની છે! 'અર્થહીનતા'ની ચર્ચા ભારે અર્થપૂર્ણ રીતે થતી આપણે નથી જોઈ? 'અર્થહીનતા' સંજ્ઞા જાણે એક આખા માનવીય અર્થપૂર્ણતાના વિશ્વનો પરિચય કરાવનારી બની રહે છે.

'એબ્સર્ડ'નું પણ કંઈક એવું જ છે. જે સંજ્ઞા સર્વ બૌદ્ધિક વિચારણાની ઇતિને સૂચવે છે તે વાસ્તવમાં તો દાર્શનિક વિચારણાના એક નવા અભિગમનો પ્રારંભ કરનાર બની રહે છે. આ ઘટના જ 'એબ્સર્ડ' નથી? કોઈને એમ લાગવા સંભવ છે કે આ સંજ્ઞાના વિનિયોગ પરત્વે કશીક ભૂલ થઈ રહી છે. એ સાચું હોય તો એ ભૂલ શી છે તે જાણ્યા વગર આપણને કરાર ન વળે.

કિર્યકેગાર્દે બહુ પહેલાં આ સંજ્ઞાનો ઉપયોગ કરેલો. પણ એને મન એનો જે સંકેત હતો તે આજે આપણને અભિપ્રેત છે ખરો? એની પછી એક સદી બાદ ફ્રેન્ચ દાર્શનિકોએ એ સંજ્ઞા ફરીથી પ્રયોજી. આન્દ્રે માલરોની શરૂઆતની નવલકથામાં અમુક માનવીય સંદર્ભને વર્ણવતાં આ સંજ્ઞા પ્રયોજાયેલી છે. આ

બધા જ પ્રયોગોમાં કશુંક સામાન્ય હશે જ એમ માનીને એ શોધવાનો પ્રયત્ન આપણે કરવા માગતા નથી. સંજ્ઞા એકની એક રહે, પણ એનો સંકેત સાવ ધરમૂળથી બદલાઈ જાય એવું દાર્શનિક વિચારણાના ઇતિહાસમાં ક્યાં નથી બન્યું? નર્યા વિરોધાભાસવાળી કોઈ પરિસ્થિતિ જે કોઈ વ્યક્તિને એક બૌદ્ધિક અને નૈતિક વાસ્તવિકતા લેખે સ્વીકારવાનું કહેવામાં આવે તો તે કિર્યકેગાર્દને મતે 'એબ્સર્ડ' કહેવાય. માનવીમાં આંતરિક પરિવર્તન વ્યક્તિગત રીતે થાય એમાં એને રસ હતો. આથી માનવી સમક્ષ એણે આવા ઉગ્ર પ્રકારના વિરોધાભાસને રજૂ કર્યો. એના સ્વીકારથી વ્યક્તિમાં આમૂલ પરિવર્તન આવી જશે એવી એની ધારણા હતી.

આપણા સમયમાં એ સંજ્ઞાનો આ જ અર્થ સ્વીકારાયો નથી. 'એબસર્ડ' તે પરિવર્તનને માટેના આહ્વાનનો પ્રતિભાવ નથી. એ તો એક સમસ્યા છે જેને બૌદ્ધિક પુરુષાર્થ કરીને ઉકેલવાની છે, કિયર્કેગાર્દ 'એબ્સર્ડ'ની શોધમાં નીકળ્યો હતો. સમકાલીન દાર્શનિકો એને શોધતા નથી, અનિચ્છાએ એનો મુકાબલો કરવામાં તેઓ ફસાઈ પડ્યા. 'એબસર્ડ'નો અંગીકાર કરવો તે, વર્તમાન દષ્ટિબિંદુએ જોતાં, ઉન્માદને નિમન્ત્રણ આપવા જેવું છે. આપણે એમ માનીએ છીએ કે એ એક પ્રાપ્ત એવી પરિસ્થિતિ છે. એને આપણે પૂરી નિર્ભ્રાન્તિ અને વિશદતાથી ઓળખી લેવાની છે અને સ્વાસ્થ્ય તથા શાણપણ જાળવી રાખવા માટે એની સામે ઝઝૂમવાનું છે.

અસ્તિત્વવાદી ફિલસૂફીમાં વપરાતી સંજ્ઞાઓથી સાવ નોખી એવી આ એક સંજ્ઞા છે એવું માની લેવાની જરૂર નથી. નિત્શે જેને 'પેથોઝ ઓવ ડિસ્ટન્સ' કહે છે, સાર્ત્ર જેને 'નોશિયા' કહે છે, કામૂ જેને 'રિવોલ્ટ' કહે છે, હાઈડેગર જેને 'ડ્રેડ' કહે છે અને અખબારી આલમમાં પણ જે શબ્દ સ્વીકારાઈ ચુક્યો છે તે 'અર્થહીનતા'–આ બધી જ ઉપયોગી સંજ્ઞા 'એબ્સર્ડ'ના જેટલી જ ઉપયોગી નીવડેલી છે. આથી સંજ્ઞા પરત્વે પિષ્ટપેષણ કરવાને બદલે એ જે પરિસ્થિતિને ચીંધે છે તેમાં રસ લેવો એ જ મહત્ત્વનું છે.

આપણને ઘેરી વળીને જે જગત રહેલું છે તેની સાથેની આપણી પૃથક્તાની એક નિઃશેષ પરિસ્થિતિનો અનુભવ તે આ 'એબ્સર્ડ', એનો અર્થ એ નથી કે આપણે આપણા પરિવેશથી વેગળાપણું, વિખૂટાપણું કે મનમેળનો અભાવ અનુભવીએ છીએ: આ વિખૂટાપણાનો નહિ પણ ભિન્નતાનો અનુભવ છે. એને વિશે દાર્શનિક રીતે કે નૈતિક દૃષ્ટિએ આપણે મીમાંસા કરી શકીએ. વ્યક્તિના પોતાના અસ્તિત્વનું બંધારણ અને એની આવશ્યકતાઓ એના વાસ્તવિક

પરિવેશના બંધારણની સમપરિમાણ નથી એવો એને અનુભવ થાય છે. હાઈડેગર અને સાર્ત્રને આ ભેદમાં રસ છે, પણ કામૂને એની નૈતિક ઉપપત્તિઓમાં રસ છે. યેસ્પર્સ અને માર્સેલ જગત અને વ્યક્તિ વચ્ચેના આ ભેદને આધ્યાત્મિક દૃષ્ટિબિન્દુથી જુએ છે. આમ બધાંને જુદો જુદો રસ પડે છે. તેનાં સ્તર ભિન્ન ભિન્ન છે, પણ મૂળ પરિસ્થિતિ અને એના બંધારણમાં ફેર પડતો નથી, કારણ કે એ દરેકની બાબતમાં પોતાના અસ્તિત્વની જગતથી અનુભવાતી ભિન્નતાનો મુદ્દો તો રહ્યો જ હોય છે.

આ મુદ્દો જ દાર્શનિક વિચારણાનું પ્રસ્થાનબિન્દુ છે, એને આવા પ્રારમ્ભબિન્દુ તરીકે સ્વીકારનાર સાથે જ આપણા બૌદ્ધિક ઊહાપોહની શક્યતા છે. બીજાઓ આ સંજ્ઞાને ભેદીને એની પાછળ રહેલા મૂળભૂત અનુભવ સુધી જઈ શકશે નહિ.

અસ્તિત્વવાદ વિશે આપણા કહેવાતા બૌદ્ધિકોને એક વિલક્ષણ પ્રકારનું કુતૂહલ રહ્યું છે. કેટલાક એમાં રહેલી તાર્કિક અસંગતિની હાંસી ઉડાવે છે, કેટલાક એને શ્રદ્ધા અને મૂલ્યોના ઉચ્છેદક તરીકે ઓળખાવીને આતંક ફેલાવવાની મજા માણે છે. બને છે એવું કે પોતાને અસ્તિત્વવાદના પુરસ્કર્તા ગણાવનારાઓ જ અસ્તિત્વવાદના વિરોધીઓને એમના પર પ્રહાર કરવાની તક ઊભી કરી આપે એવાં વિધાનો કરતા હોય છે. આ 'ઍબ્સર્ડ'ની કે 'અર્થહીનતા'ની અનુભૂતિ જે નર્યું અબૌદ્ધિક છે તેની અનુભૂતિ છે એમ કહીને ઓળખાવવાનો પ્રયત્ન આ પ્રકારનો જ છે. એમાં અસ્તિત્વવાદના પાયાના ગૃહીત વિશેની અણસમજ પ્રકટ થાય છે.

જગત 'અર્થહીન' છે એમ કહેવાનો અર્થ એ નથી કે એ બુદ્ધિહીન છે, વાત તો એથી સાવ ઊલટી જ છે: આપણા પરિવેશરૂપે રહેલા જગતમાં આટલી બધી બૌદ્ધિકતા આ પહેલાં ક્યારે ય વર્તાઈ નહોતી. આપણા વાસ્તવિક વાતાવરણની બુદ્ધિગમ્યતા સૌ પ્રથમ આપણને એ પરિચિત પરિવેશ સાથેના આપણી બંધારણગત પૃથકતાને સમજવાની ભૂમિકા રચી આપે છે. આપણા જમાનામાં આપણે જેનું નિરીક્ષણ કરતા રહ્યા છીએ તે જગત આપણી એને વિશેની બુદ્ધિનિર્ભર સમજને કારણે સત્યની નિકટ આવી ગયું છે અને હવે આધ્યાત્મિક કે ધાર્મિક માન્યતાઓની મદદથી જાણવાનું રહ્યું નથી. ભૌતિક વિજ્ઞાન, યન્ત્રવિદ્યા એ જગતને દરેક વ્યક્તિ આગળ પ્રતીતિકારક રીતે પ્રકટ કરે છે.


હસ્તિ પાઇપ
ખેડૂતોને એક વરદાન
Hostalen
PIL
નિર્માતા :
પૉલિઓલેફિન્સ
ઇંડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ
નરીમાન પૉઇન્ટ, મુંબઇ ૪૦૦ ૦૨૧
® પશ્ચિમ જર્મનીની હેકસ્ટ એ. જી. નો રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક
CHAITRA-PIL-116 GJ

પ્રાચીરના છિદ્રે એક નામગોત્રહીન
ખીલી ઊઠ્યું નાનું ફૂલ અતિશય દીન.
ધિક્ ધિક્ કરે એને કાનને બધાં ય
સૂર્ય ઊગી પૂછે એને: 'ઠીક છે ને, ભાઈ,'

—રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર

The apparition of these
faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

-Ezra Pound

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : આકૃતિ, સી/૪૮ સરદાર ઉ. નગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૧

એતદ્ -૧૦

એતદ્

ઑગસ્ટ ૧૯૭૮ વર્ષ ૧ અંક ૧૦

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂા. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

જયંત પારેખ, મુંબઈ

રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

વ્યવસ્થા / મુદ્રણ : આકૃતિ, સી-૪૮, સરદાર ઉદ્યોગનગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૧.

અનુક્રમ

બે ગદ્યખંડ/ફ્રાન્ઝ કાફ્કા

વેપારી

શક્ય છે કે કેટલાક માણસો મારા માટે દુઃખી હોય પણ મને તેની જાણ નથી. મારો નાનકડો વેપાર ઘણી બધી ચિન્તાઓ કરાવે છે અને એને કારણે મારાં કપાળ, લમણાં અંદરથી દુઃખવા માંડે છે અને સહેજ પણ રાહત મળતી નથી કારણ કે મારો વેપાર બહુ નાના પાયા પરનો છે.

બધી તૈયારીઓ કરવા માટે મારે કલાકોના કલાકો ગાળવા પડે છે, કેરટેકરને પોતાની સ્મૃતિઓને તાજી કરવા જણાવવું પડે છે, તે જે ભૂલો કરવાનો છે તેની સામે તેને ચેતવવો પડે છે. આજે આ ફેશન ચાલે છે પણ હવે પછી કયા પ્રકારની ફેશન હશે એ વિશે ખૂબ વિચારવું પડે છે, હું જે લોકોને ઓળખું છું તેમની ફેશનની આ વાત નથી પણ દૂર દૂરનાં ગામડાંમાં રહેતા ખેડૂતોને ગમી જાય એવી ફેશનની ચિંતા કરવી પડે છે.

મારી મૂડી તો અજાણ્યાઓના હાથમાં છે; તેમની પરિસ્થિતિ તો મારે માટે રહસ્ય જ છે, તેમના પર કોઈ દુર્ભાગ્ય ત્રાટકી પડે તો તેની જાણ મને અગાઉથી તો થવાની નથી. હું એ દુર્ભાગ્ય કેવી રીતે ટાળી શકવાનો હતો? કદાચ તેઓ વધારે ઉડાઉ ખર્ચ કરતા હશે, કોઈ બાગમાં મિજબાની ઉડાવતા હશે, તેમાંના કેટલાક તો અમેરિકાનો પ્રવાસ કરતાં પહેલાં મનોરંજન માટે આ મિજબાનીમાં આવ્યા હશે.

કામકાજના અંતે હું જ્યારે આટોપવાની તૈયારી કરું છું ત્યારે મારી આંખો આગળ સમય પથરાઈ જાય છે. આ સમયગાળામાં તેની કદી પૂરી ન થનારી માગણીઓને સંતોષવા મારાથી કશું બનવાનું નથી, પછી સવારે જે ઉત્તેજનાને મેં દૂર ધકેલી દીધી હતી તે, પાછા આવતા ભરતીના મોજાની જેમ મારી પાસે આવી ચઢે છે. પણ તેને મારામાં તો સમાવી શકાતી નથી, મને તે આમતેમ ઝૂલાવ્યા કરે છે.

આમ છતાં આ ઉત્તેજનાનું કશું કરી શકતો નથી. હું માત્ર ઘેર જ જઈ શકું, કારણ કે મારા હાથ–મોં ગંદા છે, પરસેવાવાળા છે, મારાં કપડાં ધૂળવાળાં અને ડાઘવાળાં છે, મારી ટોપી મારા માથા પર જ છે, મારા બુટ પેટીઓના ખીલાને કારણે ઉઝરડાઈ ગયા છે, હું જાણે કોઈ મોજા પર સવાર થયો હોઉં એવી રીતે ઘેર જઉં છું, બંને હાથની આંગળીઓથી ચપટીઓ વગાડું છું અને રસ્તામાં ભટકાતાં બાળકોના વાળને સ્પર્શું છું.

પણ રસ્તો તો ટૂંકો છે. તરત જ ઘેર પહોંચી જઉં છું, લીફ્ટનું બારણું ઉઘાડું છું અને અંદર પગ મૂકું છું.

એકાએક હવે મને લાગવા માંડે છે કે હું એકલો છું. જે લોકોને દાદરા ચઢીને ઉપર જવું પડે છે તેઓ ઉપર ચઢતાં ચઢતાં થોડા કંટાળી જાય છે, મકાનનું બારણું કોઈ ખોલે ત્યાં સુધી હાંફતા હાંફતા ત્યાં રાહ જોવી પડે છે, આને કારણે ચીઢિયા અને અધીરા થઈ જવા માટેનું બહાનું તેમને મળી રહે છે, પછી તેઓ જ્યાં હેટ ટીંગાડવામાં આવે છે ત્યાં જવા માટે પેસેજમાંથી પસાર થાય છે, કાચના બારણાવાળાં કેટલાંય બારણાં પસાર કરીને તેઓ જ્યારે પોતાના ઓરડામાં આવે ત્યારે તેઓ તો એકલા પડે છે.

પરંતુ હું તો લીફ્ટમાં જ એકલો પડી જઉં છું અને નાનકડા અરીસામાં જોઉં છું. જેવી લીફ્ટ ઉપર ચઢવા માંડે છે કે તરત જ હું કહું છું : 'હવે શાંત, તું તારી પાસે આવી ગયો...હવે તું વૃક્ષોની છાયા તરફ દોડી જવા માગે છે કે બાગની કોઈ લતાકુંજમાં જવા માગે છે ?'

હું મનમાં આ વાત બબડું છું અને અપારદર્શક કાચની પાછળનો દાદર વહી જતા પાણીના જેવો લાગે છે.

'તો પછી ઉડવા માંડ; મેં કદી ન જોયેલી તારી પાંખો પર સવાર થઈને તું ગામડાના કોઈ ખાડામાં અથવા જો તારી ઇચ્છા હોય તો તું પારીસ સુધી પહોંચી જા.

૨ એતદ્ ઓગસ્ટ ૭૮

'પણ ત્યાં તું બારીની બહાર જોઈને આનંદ લેજે. એકી સાથે ત્રણ શેરીઓમાંથી નીકળતી, પણ એકબીજાને માર્ગ આપવાને બદલે એકબીજામાંથી પસાર થઈ જતી અને છેલ્લી વ્યક્તિ દૂર થાય એટલે એ જગ્યાને ફરી મુક્ત કરી આપતી યાત્રાઓને જોયા કરજે.

'લાકડાના પુલ પરથી ઝરણાને ઓળંગજે, નહાતાં બાળકોની સામે માથું હલાવજે અને દૂર દૂરના કોઈ યુદ્ધજહાજ પર હજારો નાવિકોના મોંમાંથી નીકળતા હુ ર રે...ના અવાજ સામે જોઈ જ રહેજે.

'પેલા સાધારણ લાગતા નાનકડા માણસનો પીછો કરજે, જ્યારે તું એને કોઈ બારણામાં ધકેલી દે ત્યારે લૂંટી લેજે અને પછી તારા હાથ તારા ગજવામાં નાખીને, તે ડાબી ગલીમાં ખિન્ન ચિત્તે વળે ત્યારે તેને જોયા કરજે.

પુરપાટ દોડતા ઘોડાઓ પર લગામ પકડીને સવાર થયેલા વેરવિખેર પોલિસો તને પાછો હટાવશે. ભલે. હું જાણું છું, સૂની શેરીઓ તેમને નિરુત્સાહી કરી નાખશે. હું તો કહેતો જ હતો. તેઓ હવે નાનાં ઝૂમખાંઓમાં ચોકને પૂરઝડપે વટાવીને શેરીઓના વળાંકે ધીમા પડીને દૂર દૂર નીકળી જાય છે.'

પછી મારે લીફ્ટમાંથી બહાર આવવું પડે છે, તેને ફરી નીચે મોકલવી પડે છે અને ઘંટડી વગાડું છું, નોકરબાઈ બારણું ઉઘાડે છે, હું કહું છું : ગુડ ઈવનીંગ'.

બારી બહાર

બહુ ઝડપથી આવી રહેલા આ વસન્તના દિવસોમાં આપણે શું કરીશું? આજે સવારે આકાશ ભૂખરું હતું, પણ જો તમે બારી પાસે જાઓ તો અદ્ભુત માણવા મળશે અને બારીના ચોકઠાને ગાલ ટેકવીને ઊભા રહી જશો.

સૂર્યાસ્ત થઈ રહ્યો છે પણ નીચે પોતાની આસપાસ જોઈને ટહેલતી એક નાનકડી કન્યાના ચહેરાને પ્રકાશિત કરી રહ્યો છે, તે જ વખતે તેને વટાવીને આગળ જવા માગતા એક માણસનો પડછાયો તેના પર પડતો પણ દેખાય છે.

પછી તો એ માણસ પસાર થઈ જાય છે અને પેલી નાનકડી કન્યાનો ચહેરો પાછો તેજસ્વી થઈ જાય છે.

ટ્રામ પર

ટ્રામના પગથિયાને છેડે હું ઊભો છું અને આ જગતમાં, આ શહેરમાં, મારા કુટુંબમાં થયેલા મારા આગમન વિશે શંકાસ્પદ છું. હું ગમે તે દિશામાં સાચી રીતે આગળ જઈ શકીશ એ વિશે પણ કશું કહી શકું એવી સ્થિતિમાં નથી. આ પગથિયા પર ઊભા રહેવા માટે, આ પટ્ટાને પકડી રાખવા માટે, આ ટ્રામની મદદથી મારી જાતને ક્યાંક લઈ જવા માટે પણ હું કારણ આપી શકું એમ નથી. ટ્રામને જોઈને રસ્તો કરી આપતા, ટ્રામની સાથે સાથે ચુપચાપ ચાલતા અથવા દુકાનોના શો રૂમ ઊભા રહીને જોતા લોકો માટે પણ કશું કારણ આપી શકું એમ નથી. કોઈ આવાં કારણો મારી પાસે માગતું નથી પણ એ મહત્ત્વનું નથી.

કોઈ સ્ટોપ પાસે આવે છે, એક છોકરી ઉતરવા માટે પગથિયા પાસે ઊભી રહે છે. મારા હાથ વડે મેં તેની કાયાને પૂરેપૂરી જાણે ઓળખી લીધી હોય એવી સ્પષ્ટ તેની આકૃતિ હું જોતો હતો. તેનાં વસ્ત્ર કાળાં છે, તેના સ્કર્ટની સળ સહેજ પણ હાલતી નથી—તેનો ચુસ્ત બ્લાઉઝનો કોલર સફેદ લેસવાળો છે. તેનો ડાબો હાથ ટ્રામની એક બાજુ સાથે ચપ્પટ ભીડાયેલો હતો, જમણા હાથમાં પકડેલી છત્રીનો છેડો પગથિયા પર હતો. ચહેરો ઘઉંવર્ણો હતો, તેનું નાક બંને બાજુએથી સહેજ ખેંચાયેલું હતું. નાકનું ટેરવું ગોળ અને મોટું હતું. તેના ભરાવદાર વાળની સોનેરી લટ જમણા લમણા પર હતી. તેનો નાનકડો કાન ખૂબ જ નકશીદાર છે, પણ હું તેની ખૂબ જ નિકટ હોવાને કારણે તેના જમણા કાનના વલયોની આખી ધાર જોઈ શકું છું તથા કાનની બુટ પર પડતી છાયા પણ જોઈ શકું છું.

તે જ વખતે હું મારી જાતને પૂછું છું; આ છોકરીને પોતાના માટે કુતૂહલ નથી થતું, તે શા માટે હોઠ ભિડાયેલા રાખે છે અને આવી કોઈ ટીકા કરતી નથી ?

અનુ. કેતન મહેતા

સામયિક / ઇઝાક બાશેવિસ સીંગર

અનુ. કેતન મહેતા

વૉર્સોમાં બુદ્ધિજીવીઓ માટે ચાલતા રસોડામાં હું પહેલી વખત ઝેઇનવેલ ગાર્ડિનરને મળ્યો. વટાણા, ગાજર અને કોઈ ખાદ્ય વનસ્પતિ નાખીને બનાવેલો મશરૂમ-નૂડલ સૂપ પીતો પીતો તે ટેબલ આગળ બેઠો હતો. તેને પોતાની તાસકની આજુબાજુ જોયા કરતો હું જોઈ રહ્યો. એ કશુંક શોધતો હોય એમ લાગ્યું. પછી તેણે શૂન્યમનસ્ક થઈને મીઠું–મરી ભભરાવ્યાં. તેણે અડધા કરતાં ય વધુ સૂપ રહેવા દીધો, બાકી વધેલો સૂપ આપવાની વિનંતી કર્યા વિના હું રહી ન શક્યો. તે દિવસોમાં મારી ભૂખ ખાસ્સી ઉઘડેલી હતી.

તેની ઉંમર વીસની આસપાસ હોવી જોઈએ. વિશાળ ચહેરો, ઉપસી આવેલાં ગાલનાં હાડકાં, માથા પર કાળા, અસ્તવ્યસ્ત વાળવાળો એ યુવાન ભીનેવાન હતો. તેની આંખો વચ્ચે ખાસ્સું એવું અંતર હતું. નાનાં નાનાં સામયિકોમાં પ્રગટ થતી મારી વાર્તાઓને કારણે તે મને ઓળખતો હોવો જોઈએ. આ સામયિકો લેખકોને તો કશું આપે નહિ, ઊલટ લેખકો પાસેથી પૈસા ઉઘરાવે. વારેઘડીએ તે પોતાની વાંકી ભમરો ઊંચે ચઢાવીને ફફડતા દૃષ્ટિપાત દ્વારા જાણે કહેતો હતો–'આપણો પરિચય જો આમે ય થવાનો જ હોય તો પછી શા માટે રાહ જોવી?' અમે વાત કરવાની શરૂઆત કરી ત્યારથી જ તેણે મને સમજાવવા માંડ્યું–'આપણે સાથે મળીને કોઈ સામયિક શરૂ કરવું જોઈએ. ધંધાદારી રીતે હું બીબાં ગોઠવવાનું કામ કરું છું. મારે ઘેર બીબાંની એક પેટી પણ છે.

આપણને આ સામયિક મફતમાં જ પડી રહે. જો આપણે બસો નકલ વેચી શકીએ તો આપણી મૂડી પાછી મળી જાય. સો નકલ તો હું વેચી શકું. થોડી વધારે પણ વેચી શકું.'

'પણ આવાં સામયિકો તો અત્યારે કેટલાં બધાં છે!'

'તમે પણ કેવી વાત કરો છો? આ સામયિકોના પ્રકાશકો તો સાહિત્યજગતની વેશ્યાઓ કહેવાય. ત્રણ ઝલોટી મળે તો ગમે તેવા નકામા લેખકની કૃતિઓ છાપવા તૈયાર થઈ જાય–એ બધાની તો ચંડાળચોકડીઓ છે. તમે મારી પીઠ થાબડો, હું તમારી થાબડીશ એવી એમની નીતિ. આપણે બંને મળીને શુદ્ધ સાહિત્યિક સામયિક બહાર પાડી શકીએ. આપણે સાહિત્યનું સ્તર ઊંચે આણી શકીએ.'

'સામયિક' શબ્દ મારે માટે તો ચમત્કારિક શક્તિઓવાળો હતો. મારાં લખાણો છાપવા માટે મારું પોતાનું સામયિક હોય તો કેવું એ વિશે તો કેટલાં ય સ્વપ્ન મેં સેવ્યાં હતાં, પોતાનું સામયિક હોય તો તંત્રીઓની મુનસફી પર આધાર રાખવાનો મટી જાય. એક તંત્રી તો એવો હતો કે એને જે વધારે પડતું અશ્લીલ લાગે તે બધા પર કાતર ચલાવી દેતો હતો. બીજો એક તંત્રી ફરિયાદ કર્યા કરતો હતો કે તમે તો બહુ ગૂઢ લખાણો લખ્યા કરો છો. ત્રીજો એક તંત્રી તો મારાં લખાણોમાં ગમે ત્યાં કાપકૂપ કર્યા કરતો હતો અને મારી શૈલી જ બદલી નાખતો હતો. મારી વાર્તાઓ અને બીજા લેખોમાં જોડણીની અસંખ્ય ભૂલો રહી જતી, પંક્તિઓ ઊલટસુલટ થઈ જતી, કેટલીક વખત તો પૃષ્ઠોનો ક્રમ પણ જળવાતો નહીં. લેખક જાતે જ પ્રકાશક હોય તો તેનાથી વધારે રૂડું શું? હું ઝેઇનવેલ ગાર્ડિનરની સાથે નોવોલીપકી સ્ટ્રીટમાં તેને ઘેર ગયો. ચાર દાદર ચઢ્યો, દરેક માળ પર બારણાં ખુલ્લાં હતાં. સમાજવાદી સમૂહગીતો ગાતા ગાતા દરજીઓ સીવતા હતા. છોકરીઓ બટાટા છોલતી હતી અને પ્રણયગીતો ગાતી હતી. માતાઓ પારણાં ઝૂલાવતી હતી. એક સુથાર લાંબા પાટિયા પર રંધો ફેરવતો હતો, તેની ભૂખરી દાઢીમાં લાકડાના છોલિયા ભરાઈ ગયા હતા. રસોડાઓમાંથી તળાયેલી ડુંગળીઓની, બાજોતિયાંની અને લસણની વાસ આવતી હતી. પાંચમા માળે અમે એક અંધારા વરંડામાંથી પસાર થઇને ઢળતી છતવાળા ઓરડામાં દાખલ થયા. છતની બરાબર નીચે એક નાની બારી હતી. ભીંતો પર સ્પિનોઝા, ક્રોપોટ્કીન, માદામ બ્લાવટસ્કી, નિત્સેની તસવીરો લટકતી હતી. ચોપડીઓના ઘોડાની ઉપર એક કાગળ પર

મોટા અક્ષરોએ ઝેઇનવેલ ગાર્ડિનરે છપાવ્યું હતું : 'જેવી રીતે તું તારી જાતને ચાહે છે તેવી રીતે પાડોશીને ચાહજે.'

ઝેઇનવેલ ગાર્ડિનરનો આદર્શવાદ કયા પ્રકારનો હતો તે શોધી કાઢતા મને વાર ન લાગી. તે માંસ માછલી કે ઈંડાં ખાતો ન હતો, માત્ર બ્રેડ, શાકભાજી, ફળ જ લેતો હતો. એસ્પેરેંટો બોલનારા સમૂહ સાથે અને સ્ટર્નરની અરાજકતા અંગેની વિચારસરણીને અનુસરનારા વર્તુળની સાથે. તે સંકળાયેલો હતો. તેણે મને કાચું ટર્નિપ આપીને કહ્યું : 'આ જગત શુદ્ધ શબ્દની પ્રતીક્ષા કરે છે. આપણે વાચકોને સત્ય કહીશું. એકેએક પંક્તિ પ્રગટ કરીશું. આપણે જેનો બોધ આપીશું તેનું પાલન કરીશું—આપણે પહેલાં જાત પર પ્રયોગ કરીશું.'

તરત જ અમે યિદ્દીશ લેખકોની સભાને અમારા સામયિકની જાણ કરી દીધી. તેનું નામ 'ધ વોઇસ' રાખ્યું. ગ્રામ્ય વિસ્તારોમાંથી અસંખ્ય હસ્તપ્રતો અને અભિનન્દનો અમારા પર ઉપરાછાપરી આવવા માંડ્યા, અમને તો એમ હતું કે આવા નવા સામયિકમાં પ્રતિષ્ઠિત લેખકોને રસ નહિ હોય, પણ તેમણે વાર્તાઓ, નવલકથાનાં પ્રકરણો, મોટી 'કૃતિઓના અંશો' મોકલી આપ્યા. એ બધું વાંચીને મને ખાત્રી થઈ કે એ બધી કૃતિઓના ઢગલામાંથી એક પણ કૃતિ માનવજાતિ જેની પ્રતીક્ષા કરી રહી હોય એવા એકેય શુદ્ધ શબ્દને વ્યક્ત કરતી ન હતી. ઝેઇનવેલ ગાર્ડિનરે નિત્સેના 'ધસ સ્પેક જરથોષ્ટ્ર' પર એક નિબન્ધ લખી નાખ્યો. તેણે ટપકાંઓનો અને નાની મોટી લીટીઓનો પુષ્કળ ઉપયોગ કર્યો હતો, એક વાક્ય સુધ્ધાં આખું લખ્યું ન હતું. તે કશુંક કહેવા માગતો હતો પરંતુ ખૂબ મથામણ છતાં તેની જાણ મને ન થઈ, જ્યોર્જ બ્રાન્ડીસ નિત્સેં સમજી શક્યો જ ન હતો એવી તેણે ફરિયાદ કરી પણ મને એટલી તો ખબર પડી કે ઝેઇનવેલ ગાર્ડિનરને બ્રાન્ડીસમાં જ સમજ પડી ન હતી. ઘણા બધા સૂચિતાર્થો અને દુર્બોધતાઓ તેનાં લખાણમાં હતી, ઇબ્સન-માંથી અસંખ્ય અવતરણો લીધાં હતાં. મેટરલીંકના 'ધ બ્લ્યુ બર્ડ' વિશે પાનાંના પાનાં ભરી દીધાં હતાં. મેટરલીંક તે વખતે વોર્સોના બુદ્ધિજીવીઓમાં પરિચિત હતો. જરથોષ્ટ્ર જ્યારે પર્વતના શિખર પર પહોંચશે ત્યારે ત્યાં માત્ર ગરુડ અને સાપ જ નહીં પણ બ્લ્યુ બર્ડ પણ હશે અને એની મદદથી અતિમાનવ પોતાનું અને માનવજાતનું કલ્યાણ કરી શકશે એવું ઝેઇનવેલનું કહેવું હતું.

બધી જ હસ્તપ્રતો કાગળની કોથળીમાં નાખીને હું ઝેઇનવેલ ગાર્ડિનરના ઓરડામાં ગયો. હું ત્યાં પહોંચ્યો ત્યારે તે ખીલાં ગોઠવતો હતો, અમે બંનેએ

સાથે મળીને લખેલી પ્રસ્તાવના તે ખીબાં વડે ગોઠવતો હતો. મેં કોથળી નીચે મૂકીને કહ્યું : 'ઝેઇનવેલ, મારે તંત્રીપણું કરવું નથી.'

તે ફિક્કો પડી ગયો : 'કેમ ?'

'ધ વોઇસ' કોઈ અવાજ નથી, શબ્દ શબ્દ નથી. કામ કરવા માટે કશુંક તો હોવું જોઇએ ને !'

ઝેઈનવેલ ગાર્ડિનરે મને મનાવવાના બધા જ પ્રયત્નો કરી જોયા. તેણે માનવતા, સંસ્કૃતિ, પ્રગતિને નામે મારી સાથે દલીલો કરી. ઉત્તેજનામાં તેના હાથમાં ખીબાં ગોઠવેલી પટ્ટી પડી ગઈ અને બધાં ખીબાં જમીન પર પડી ગયા. 'વોર્સોના લેખકોને જ્યારે ખબર પડશે કે તમે આ સામયિકમાંથી છૂટા થઈ ગયા છો ત્યારે બધા લેખકો તમારો વિરોધ કરશે.'

અમે શેરીમાં આવ્યા અને ચાલવા માંડ્યા. થોડું ચાલીને ઝેઈનવેલ ઊભો રહી ગયો અને નવી દલીલ કરવા લાગ્યો. 'હસ્તપ્રતોમાં સુધારા વધારા કરી શકાય. આપણું મિલન માત્ર અકસ્માત નથી. આપણા જેવા યુવાનોની જ સાહિત્ય પ્રતીક્ષા કરે છે. આના જેવો અકસ્માત અને સુયોગ ફરી કદી નહિ આવે.' તેણે મને પોતાના ભૂતકાળની વાત કહી. તેના પિતા એક નાના શહેરમાં હિબ્રુના શિક્ષક હતા, તેની મા યુવાનીમાં જ મરણ પામી હતી. તેની બહેને આત્મહત્યા કરી હતી. તેના આદર્શો, પ્રશ્નો અને આધ્યાત્મિક કટોકટીને ન સમજી શકનાર એક છોકરીને કારણે તેણે પોતાનું શહેર છોડ્યું હતું. તેને બાળવા માટે એ છોકરીએ કોઈ સોં મિલના હિસાબનીશને અપનાવી લીધો હતો. આટલી વાત કરીને ઝેઈનવેલ ગાર્ડિનર ચૂપ થઈ ગયો. તેની કાળી આંખો ગમગીન થઈ ગઈ. તરત તે બોલી ઊઠ્યો : 'હેમલેટ સાચો હતો.'

થોડા દિવસો પછી મારી જગ્યાએ એક યુવાન લેખક કામ કરતો થઈ ગયો. સામયિકનો પહેલો અંક ત્રણ મહિના મોડો બહાર પડ્યો. બાંધણી કરનારે ઘણી બધી નકલો પોતાની પાસે જ રાખી મૂકી હતી, કારણ કે તેને પૂરેપૂરા પૈસા ચૂકવાયા ન હતા. મુખપૃષ્ઠ તો હતું જ નહીં, અને ભૂખરા તથા પીળા એમ બે જાતના કાગળો વપરાયા હતા. લેખોની જોડણી ખોટી હતી એ તો ઠીક, પણ લેખકોનાં નામોની જોડણી પણ ખોટી હતી. એટલી વારમાં તો ઝઘડાઓ અને કાવતરાં શરૂ થઈ ગયાં. એક નિબંધકારની હસ્તપ્રત પાછી મોકલવામાં આવી એટલે તેણે ગાર્ડિનર ઉપર આળ ચઢાવ્યું કે તેણે પચીસ ઝ્લોટી પચાવી પાડ્યા છે. એક કવિની કવિતા છેલ્લા પૃષ્ઠ પર છપાઈ હતી એટલે તેની પત્નીએ ગાર્ડિનરને તમાચો ચોઢી દીધો હતો. ગાર્ડિનર પર ચોર

હોવાનો અને વેચાઈ ગયાનો આરોપ મૂકવામાં આવ્યો. 'ઑઉફગેંગ' નામના એક સામ્યવાદી સામયિકે પણ ત્રણ પાનાં ભરીને 'ધ વૉઈસ'ની સામે ચર્ચા ચલાવી. 'ઑઉફગેંગ'ના અભિપ્રાય પ્રમાણે 'ધ વૉઈસ' મૃતઃપ્રાય થઈ રહેલા મૂડીવાદ, સડી ગયેલા સામ્રાજ્યવાદ અને યહૂદી દેશાભિમાનનું અન્તિમ ગીત હતું. ઝેઈનવેલે વર્ગસંઘર્ષ, પ્રજાની જરૂરિયાતો અને સોવિયેત રશિયાની ઝળહળતી જ્યોતિની ઉપેક્ષા કરી હતી. ઝેઈનવેલ ગાર્ડિનરનું બ્લ્યુ બર્ડ એટલે તો મુસોલિનીની ફાસીવાદી હકૂમત.

આ આક્રમણ વાંચીને ઝેઈનવેલે આખી રાત ગાળીને એક પ્રત્યુત્તર લખી નાખ્યો, પણ 'ઑઉફગેંગ' એ છાપવા તૈયાર ન હતું. ઊલટ, તેણે નવો હુમલો કર્યો અને વેરનો સમય નજીક છે એવી ચેતવણી આપી. ઝેઈનવેલ માંદો પડી ગયો. તેને આંકડી ઉપડી અને ખોરાક પણ લેતો બંધ થઈ ગયો.

એક દિવસ મને ખબર પડી કે ઝેઈનવેલ પોતાના વતનમાં પાછો ચાલ્યો ગયો હતો. કોઈએ મને એમ કહ્યું કે તેણે પોતાની જૂની પ્રિયતમા સાથે લગ્ન કરી લીધું છે. સો મિલના પેલા હિસાબનીશને એ છોકરીએ ત્યજી દીધો હતો. એ છોકરીનો બાપ મીનરલ વોટર બનાવતા નાના કારખાનાનો માલિક હતો, તેની સાથે તે ધંધામાં જોડાઈ ગયો હતો.

વીસ વર્ષ પસાર થઈ ગયાં. એ ગાળામાં હું અમેરિકા હતો અને હિટલરે પોલેંડને ખતમ કરી નાખ્યું હતું. ન્યૂયૉર્કમાં હું યિદ્દીશ ભાષામાં પ્રગટ થતા વર્તમાનપત્રમાં કામ કરતો હતો. ત્યાંથી બે મહિનાની રજા લઈને હું પારિસ ગયો. ત્યાં પોલિશ–યિદ્દીશ સાહિત્યવર્તુળોના અવશેષો મેં જોયા. પારિસે રુ દ પાતે પર કામચલાઉ ધોરણે લેખકોને આપેલા એક મકાનમાં બધા રહેતા હતા. કેટલાક નાઝીઓની નજર ચુકાવીને રશિયા નાસી ગયા હતા. કેટલાક લોકો મોરોક્કો અને અલ્જીરિયામાં નાસી ગયા હતા. કેટલાક લોકો નાઝીઓના આક્રમણ વખતે ભૂગર્ભમાં ચાલ્યા ગયા હતા. એક સમયના સામ્યવાદીઓ સામ્યવાદના દુશ્મન બની ગયા હતા. પતિઓની પત્નીઓ બદલાઈ ગઈ હતી અને પત્નીઓના પતિ બદલાઈ ગયા હતા. તે વખતે જે કિશોરો હતા તેમના વાળ ધોળા થઈ ગયા હતા અને તેમના અવાજમાં સત્તા પ્રવેશી હતી.

મધરાતો સુધી તેમની સાથે બેસીને નાઝીઓએ ચલાવેલી ખૂનામરકીની અને બોલ્શેવિક લોકોના ભયંકર ગાંડપણની વાતો મેં સાંભળ્યા કરી. ૧૯૪૦ થી ૧૯૪૫ નાં વર્ષો દરમિયાન તેમણે એશિયાનાં જે શહેરોમાં અને ગામડાંઓમાં આશ્રય લીધો હતો તેની તથા બધા જ પ્રકારના ડાબેરી અને જમણેરી જૂથોની

વાતો મને સાંભળવા મળી. કેટલાક ઓશવિટઝમાં હતા, કેટલાક રશિયામાં ગુલામોની છાવણીમાં હતા. આમ છતાં કેટલાક લોકો રેડ આર્મી કે સિકોરસ્કીના પોલિશ સૈન્ય સામે લડ્યા હતા. તેમની બધી જ વાતોના વિષય ભૂખમરો, ખૂનામરકી, વ્યભિચાર અને અર્થહીન બર્બરતા હતા.

પારિસ તો મૃતઃપ્રાય શહેર જેવું લાગતું હતું. અમેરિકન પ્રવાસીઓ સિગારેટનાં ઠૂંઠાં ગટરમાં નાખી દેતા હતા અને ચીંથરેહાલ રાહદારીઓ એ ઠૂંઠાં વીણી લેતા હતા. દુકાનો ખાલીખમ હતી અને મારી હોટલમાં લીફ્ટ દરરોજ અમુક કલાક માટે જ ચાલતી હતી. વારંવાર વીજળી ખોટકાઈ પડતી હતી અને સ્નાનખંડમાં ગરમ પાણી ન હતું. મારે ખાવાપીવાની વસ્તુઓ કાળાબજારમાં ખરીદવી પડતી હતી.

એક દિવસ સવારે કોઈએ મારું બારણું ખખડાવ્યું. આમ તો મારા મુલાકાતીઓ અગાઉની ફોન કરીને મને જણાવી દેતા હતા પણ આ વ્યક્તિ અણધારી રીતે આવી ચઢી. મેં બારણું ખોલ્યું અને જોયું તો ઝેઈનવેલ ગાર્ડિનર ત્યાં ઊભો હતો. તે કંઈ બહુ બદલાયો ન હતો. તે થોડો કાળો હતો, ગમે તેમ દાઢી કરીને ત્યાં ઊભો રહ્યો હતો. તેના વાળ અસ્તવ્યસ્ત અને ગૂંચેવાળા હતા. તેના કપડાં ચોળાયેલાં હતાં, કપડાં બદલ્યાં વિના જ આવ્યો હોય એમ લાગતું હતું.

'અંદર આવો, ઝેઈનવિલ !'

'તો તમે મને ઓળખી કાઢ્યો !' તેનો અવાજ ઘોઘરો હતો. તે ધ્રૂજતા ધ્રૂજતા ચાલીને ખુરશીમાં બેઠો. તેની રીતભાતમાં કશીક અકડાઈ, નાટ્યાત્મકતા હતાં. તેની આંખો વધારે પલકારા મારતી હતી. 'બુક ઑવ જોબ'માં આવતા, માઠા સમાચાર લઈને આવનારાઓની યાદ તેને જોઈને આવતી હતી.

મેં જ્યારે તેને પ્રશ્નો પૂછવા માંડ્યા ત્યારે તેણે અચકાતા અચકાતા ઉત્તરો આપવા માંડ્યા. 'હા, હું ઘણી બધી મુશ્કેલીઓમાંથી પસાર થયો છું. ઘેટ્ટોમાં હતો, પછી રશિયામાં. હું ક્યાં ક્યાં ન હતો ? બાઈલીસ્ટોક, વિલ્ના, મોસ્કો, તાસ્કંદ, જમ્બોલ બધે જ તો ફરી આવ્યો... દેશનિકાલ ?... હા, મને દેશનિકાલ પણ કરવામાં આવ્યો... શ્રમછાવણીમાં હા; બરાકમાં, કારખાનાં-ઓમાં... ભૂખમરો ? બીજું શું ? પત્ની, બાળકો ?... નાઝીઓએ તેમને ખત્મ કરી નાખ્યા... બીજું લગ્ન ?... યુદ્ધ પછી, જર્મન છાવણીમાં.

'પારિસમાં યિદ્દીશ લેખકોને જે મકાન આપવામાં આવ્યું છે ત્યાં તમે કેમ

નથી રહેતા ?' ખાસ્સા એવા સમય સુધી તો એ ચૂપ રહ્યો. પછી તેણે પૂછ્યું : 'શા માટે ?' પછી તરત જ તે બોલવા માંડ્યો. હું સાચું માનવા તૈયાર થતો ન હતો પણ ઝેઈનવિલ ગાર્ડિનર પારિસમાં રહીને યિદ્દીશ ભાષામાં સામયિક કાઢવા માગતો હતો ! 'જો બુદ્ધિજીવીઓએ છેહ દીધો ન હોત તો આ દુઃસ્વપ્ન સર્જાત જ નહીં'. બધા જર્મન લેખકો નાઝી બની ગયા હતા. રશિયામાં આ બુદ્ધિજીવીઓ સ્ટેલિનના પ્રશંસકો બની ગયા હતા. બાઈલીસ્ટાકમાં યુદ્ધના શરૂઆતનાં અઠવાડિયાંઓમાં શું બન્યું તેનું તો વર્ણન જ કરી ન શકાય. પોલૅંડના લેખકો તો સામ્યવાદની પિપુડી વગાડતા થઈ ગયા. રાતોરાત તેઓ બોલ્શેવિક બની ગયા. સત્તાધીશોને રાજી રાખવા માટે તેમણે એકબીજાનો દ્રોહ કર્યો. તેમણે પોતાના જૂનાં મિત્રોના લખાણોમાં ટ્રોટસ્કી પ્રકારના વિચલનો, મેન્શેવિક ધર્માન્તરો અને ઝેન સમ્પ્રદાયનાં ચિહ્નો જોયાં.

મેં સત્ય કહેવાનો આગ્રહ રાખ્યો એટલે તેમણે મને બાઈલીસ્ટોક ત્યજી દેવાની ફરજ પાડી. મને જેલમાં પૂરવામાં આવ્યો– એક જ કોટડીમાં ચાલીસ માણસો હતા. ઝાડાપેશાબની વાસ જ તમને મારી નાખે. રાતદિવસ તેઓ જૂઓ વીણતા વીણતા ચર્ચાવિચારણાઓ કર્યા કરે. મધરાતે કેદીઓને ઘસડી જાય અને તેમના શરીર પર શારડીઓ ચલાવે. આ યાતનાને કારણે ઘણા તો મરી ગયા, બીજા કેટલાક ગાંડા થઈ ગયા. મુકદ્દમાઓ ચલાવતી વખતે સેંકડોની સંખ્યામાં આરોપીઓ હારબંધ ઊભા રહેતા, અને તેમને સામૂહિક રીતે ગુલામોની છાવણીમાં, જેલમાં, સોનાની ખાણોમાં ધકેલી દેવામાં આવતા–સમાજવાદને નામે આ બધું થતું. શરૂઆતમાં જે કેટલાક લોકોને મારી નાખવામાં આવ્યા તેમાં 'ઑાઉફ્ગૅંગ'ના તંત્રીનો સમાવેશ થતો હતો એ કેવું વિચિત્ર હતું.

આ બધી વાત ઝેઇનવેલે હળવે અવાજે, તૂટક તૂટક વાક્યોમાં છતના એક ખૂણા સામે તાકી રહીને કરી. આ પ્રકારની ઘટનાઓથી હું પરિચિત હતો છતાં તેણે રજૂ કરેલી હકીકતોથી મને આઘાત લાગ્યો. મેં પૂછ્યું : 'આ બધી પરિસ્થિતિ તમે આ નાનકડા સામયિકની મદદથી સુધારવા માગો છો ?'

'કોઈએ તો છેવટે સત્ય રજૂ કરવું પડે ને !'

'કોને સત્ય કહેવાનું ?'

'થોડાકને.'

'યિદ્દીશ ભાષામાં આવું નાનું સામયિક કોણ વાંચશે ?'

'કોઈક તો વાંચશે.'

તેણે મને એના વિશે કહ્યું. બેલવિલેમાં તે રહેતો હતો. એક રૂમ અને રસોડું હતાં. એક પ્રકારનાં તો બીબાં તે મેળવી શકે એમ હતું. તેની પત્ની કપડાં સીવતી હતી અને સારું એવું કમાતી હતી. તેણે પોલેંડમાં પોતાનો પતિ અને બાળકો ગુમાવ્યાં હતાં. તે યિદ્દીશ સાહિત્યને ચાહતી હતી અને ન્યૂ-યૉર્કમાંથી પ્રગટ થતા યિદ્દીશ વર્તમાનપત્રમાં આવતા મારા લેખો તેણે વાંચ્યા હતા. યુદ્ધ પૂરું થયા પછી આ વર્તમાનપત્ર અને મારાં બીજાં કેટલાંક પુસ્તકો છાવણીઓમાં મોકલવામાં આવ્યા હતા. તે નાણાંકીય મદદ કરવા તૈયાર હતી. સામયિકનું નામ પણ વોર્સોમાં જે હતું તે જ રાખવાનું–'ધ વોઈસ.'

વીસ વર્ષ પહેલાં પોલેંડમાં જે પ્રશ્ન મેં પૂછ્યો હતો તે જ પ્રશ્ન ફરી પૂછ્યો : 'તમારી સાથે કામ કરનારા લોકો ક્યાં છે?'

'હજુ પણ થોડા પ્રામાણિક માણસો છે. મુશ્કેલી એ છે કે ખરાબ માણસો નિરર્થક કાગારોળ મચાવતા હોય છે અને 'પ્રામાણિક માણસો ઊંઘ્યા કરે છે.'

'તે લોકો હમેશાં ઊંઘ્યા જ કરશે.'

'એ લોકોને જગાડી શકાય.'

'એ લોકો જો જાગશે તો ખરાબ બની જવાના.'

ઝેઈનવિલને ચોખ્ખી ના જ પાડી દેવાની હતી, તે પારીસમાં રહે અને હું ન્યૂયૉર્કમાં. આવા નાના સામયિકને માટે મારી પાસે સમય ન હતો, શક્તિ પણ ન હતી. પણ હું એને ના પાડું તે પહેલાં તો હું તેને ત્યાં જમવા માટે આવીશ એવું વચન મારી પાસેથી લઈ લીધું.

તે દિવસે સાંજે હું દારૂની એક બાટલી, સારડાઈન માછલીનું ટીન લઈને ઝેઈનવિલ ગાર્ડિનરને મળવા ગયો. સાંકડા, વાંકાચૂંકાં પગથિયાંવાળા ચાર માળ હું ચઢ્યો. મારી પાછળ શંકાસ્પદ દેખાવવાળા બે યુગલ આવતા હતા, મેં માની લીધું કે એ મકાનના ઓરડાઓ રસ્તા પર રખડતા લોકોને ભાડે આપ્યા હોવા જોઈએ. ઝેઈનવેલે બારણું ઉઘાડ્યું, ત્યાંથી કુટુમ્બના વાતાવરણની સુવાસ આવી, તે સુવાસને સર્વનાશ પણ દૂર કરી શક્યો ન હતો.

ઝેઈનવેલની પત્ની ઠીંગણી હતી, ચહેરો યુવાન હતો, નાક નાનું હતું, હોઠ ભરાવદાર હતા. તેની આંખોમાં એક પ્રકારની ચંચળતા હતી. આ સ્ત્રી યુદ્ધ-કેદીઓની છાવણીમાં ગઈ હોય અને પતિ તથા બાળકો ખોઈ બેઠી હોય એ એ વાત માન્યામાં જ આવતી ન હતી. તેણે મારી આગળ પોતાનો નાનો પણ દૃઢ હાથ ધર્યો. મને ઓળખતી હોય એવી રીતે તેણે મારી સાથે વાત

કરી. તે બોલી : 'કદાચ તમે મારા પતિના મગજમાંથી આ સામયિકનું ભૂત દૂર કરી શકશો.'

ઝેઈનવેલ બોલ્યો–'ફ્રીડેલે, એ કંઈ અર્થહીન નથી. આ જગત શબ્દ પર આધારિત છે.'

'આ જગત મુક્કી પર આધાર રાખે છે, શબ્દ પર નહીં.'

'બધી જ મુક્કીઓ અદૃશ્ય થઈ જશે તો પણ લોકો દસ આજ્ઞાઓને યાદ રાખશે.'

'હા, એ બધી આજ્ઞાઓને લોકો યાદ રાખશે, કોઈ તેનું પાલન નહિ કરે.'

ટેબલ પર બેસતાં તેણે મને કહ્યું : 'તમે મને ઓળખતા નથી, પણ હું તમને ઓળખું છું. તમે લેખકો તમારાં બધાં રહસ્યો કહી જ દો છો.'

'તમે શું જાણો છો ?'

'એ મારું રહસ્ય છે.'

ભોજન માટે તેણે બટાટા અને બીટનો વેર્સો સૂપ બનાવ્યો હતો. તેણે મારી આગળ તાસક મૂકી તે વખતે તેના કાંડા પર યુદ્ધકેદીઓની છાવણીનો ભૂરો નંબર મારી નજરે પડ્યો. મારી નજર એના પર પડી એ જોઈને તેણે કહ્યું : 'તમે મરી જાઓ તો તો કોઈ પ્રશ્ન નથી, પણ જો તમે જીવી જાઓ તો તો આ આખું નાટક ભજવવું જ પડે. અત્યારે તો ઘણાં બધાં સામયિકો છે. જો સ્વર્ગમાંથી અત્યારે મોસિઝ આવી ચઢે તો લોકો તેને પણ હસી કાઢશે.'

ઝેઈનવેલ બોલ્યો : 'ફ્રીડેલે, આપણે શું કરીશું ત્યારે ? જોયા કરવાનું અને મૂંગા મૂંગા બેસી રહેવાનું ?'

'તમારું સામયિક વાંચશે કોણ ? ખૂનીઓ નહીં વાંચે, ખૂનીઓનો ભોગ બનેલા વાંચશે.'

'ભોગ બનેલાઓનો અંતરાત્મા પણ એવો સરળ નથી હોતો.'

'તમારું સામયિક તેમને વધારે સરળ નથી બનાવવાનો.'

ભોજન દરમિયાન ફ્રીડેલેએ યુદ્ધકેદીઓની છાવણીઓની વાતો કરી, એ બધી વાતો ભૂખમરા, પ્લેગ, ખૂન વિશેની હોવા છતાં તેણે મને હસાવ્યો. નાઝીઓ જ્યારે ચાબુકો ફટકારતા હતા ત્યારે પણ યહૂદીઓ ઠઠ્ઠામશ્કરીઓ કરતા હતા. છાવણીઓમાં વિદૂષકો પણ હતા.

ભોજન દરમિયાન જ બારણું ખૂલ્યું અને એક ઠીંગણી, ગોળમટોળ સ્ત્રી

કપડાં સિવડાવવા આવી. ફ્રીડેલે તેને પડદા પાછળ લઈ ગઈ. થેાડી વારે ફ્રીડેલે ત્યાં આવી અને બબડી. 'મિત્રરાજ્યેાના સૈનિકેાને મેઈડનેક આગળ આ સ્ત્રી મળી હતી, તે વખતે તેનું વજન સાઈઠ રતલ હતું. ચાર પાંચ મહિના તેને હેાસ્પિટલમાં રાખવામાં આવી. તે વખતે તેા એ જીવશે એમ કેાઈ માનતું ન હતું. અત્યારે તેા તેનેા પતિ કાળાબજાર કરે છે, ખૂબ કમાય છે.' ફ્રીડેલેએ ટેબલનું ખાનું ખેંચ્યું અને તેમાંથી ફેશનને લગતું એક સામયિક કાઢયું. 'જો તમે આવું કશું છાપેા તેા જગત તમને સાંભળશે.'

બીજાં વીસ વર્ષ વીતી ગયાં. એ દરમિયાન હું યુરેાપ બેચાર વખત જઈ આવ્યેા હતેા પણ પારિસ જવાનું બનતુ ન હતું. પારિસના યિદ્દીશ પ્રકાશકેા તેમનાં સામયિકેા મને ન્યૂયેાર્કમાં મેાકલતા હતા, કયારેક ઝેઈનવિલ ગાર્ડિનરની કવિતા અથવા તેનેા લેખ મારા વાંચવામાં આવતા હતા. હજુ પણ સમાજની સામે તેની જેહાદ ચાલુ હતી, તે માનવજાતિની અનીતિની ખૂબ નિંદા કરતેા હતેા. આમ છતાં તેની આક્રમકતાની પાછળ તેણે સ્વીકારી લીધેલી હાર હું જોઈ શકતેા હતેા. એક દિવસ કેાઈ જર્નલમાં મેં તેની તસવીર જોઈ. હું જે ઝેઈનવિલ ગાર્ડિનરને એાળખતેા હતેા એ તેા હવે રહ્યો જ ન હતેા. હવે તે ખૂંધેા, દુંદાળેા વૃદ્ધ બની ગયેા હતેા. પારિસમાંથી આવતા મુલાકાતીએાએ અવારનવાર તેના વિશે મને કહ્યું હતું. તેણે અને તેની પત્નીએ અંડરવેર્સની દુકાન ખેાલી હતી. એ દુકાન બહુ ઝડપથી વિસ્તરતી ગઈ. ભલે વિચિત્ર લાગે પણ ફ્રાન્સમાં રહીને ગાંર્ડિનર દંપતી પૈસાદાર થઈ ગયા. તેમણે આલિશાન ફ્લેટ લીધેા, રેાબિન્સનમાં ઉનાળા માટે એક મકાન ખરીદ્યું. હું પારિસ ગયેા ત્યારે ફ્રીડેલે સગર્ભા હતી, હું પારિસથી પાછેા ફર્યો પછી થેાડે મહિને તેને દીકરી અવતરી હતી.

એ સમય દરમિયાન મારાં પુસ્તકેા પરદેશેામાં અનૂદિત થયાં હતાં. પારીસ, મિલાન, લિસ્બનમાંથી મારાં પુસ્તકેા પ્રગટ થતાં હતાં. ફરી વાર જ્યારે હું યુરેાપ ગયેા ત્યારે એક અઠવાડિયું લિસ્બનમાં અને બે અઠવાડિયાં સ્વિટ્ઝર્લૅન્ડમાં ગાળ્યા પછી હું મારા ફ્રેન્ચ સંપાદકને મળવા માટે પારીસ ગયેા. યિદ્દીશ લેખકેાને મારા આગમનના સમાચાર મળ્યા એટલે તેમણે મારા માટે એક નાનકડેા સત્કાર સમારમ્ભ રાખ્યો. એક દિવસ સવારે ટેલિફેાન એાપરેટરે મને જણાવ્યું કે કેાઈ કપ્લન નામની વ્યક્તિ લેાબીમાં મારા માટે ઊભી રહી છે. મેં તેને મારા એારડામાં મેાકલવા કહ્યું. વાંકડિયાવાળવાળેા અને વેધક આંખેા-વાળેા એક યુવાન ત્યાં આવ્યેા. મેં તેના વિશે કે તેનાં લખાણેા વિશે કશું સાંભળ્યું ન હતું. પણ તેના કહેવા પ્રમાણે તે યિદ્દીશ વર્તમાનપત્રમાં નેાકરી

કરતો હતો અને કવિ પણ હતો. હિટલરના અત્યાચારનો તે ભોગ બન્યો હતો. મારા ધાર્યા કરતાં તેની ઉંમર વધારે હતી. તેણે પારિસની લઢણો અને લાક્ષણિકતાઓ અપનાવી લીધાં હતાં. તે બેઠો, સિગારેટ સળગાવી, મને પ્રશ્નો પૂછતાં પૂછતાં તે કાગળ પર ટપકાવવા લાગ્યો.

મેં પૂછ્યું, 'ઝેઈનવિલ ગાર્ડિનરના શા સમાચાર છે?'

તેની આંખો તરત જ ગંભીર થઈ ગઈ. 'તમે આજે યિદ્દીશ છાપું નથી જોયું?'

'આજે તો નથી જોયું.'

'આજે ઝેઈનવિલ ગાર્ડિનરની ઉત્તરક્રિયા છે.'

થોડી વાર હું ચૂપ રહ્યો. પછી મેં પૂછ્યું : 'તે માંદા હતા?'

'માંદા તો ન કહેવાય. પણ કંઈક વિચિત્ર ઘટના બની ગઈ. આમ જોવા જઈએ તો તેમણે આત્મહત્યા જ કરી કહેવાય.'

'શું થયું હતું?'

'આખી વાત જ વિચિત્ર હતી. તેમણે અને તેમની પત્નીએ કપડાંની દુકાન શરૂ કરી હતી. ખૂબ પૈસો કમાયા. વખતોવખત તે યિદ્દીશ સામયિકમાં લખ્યા કરતા હતા. એકાએક તેમના મનમાં ફ્રેન્ચ ભાષામાં સામયિક કાઢવાનો વિચાર આવ્યો—તેના દ્વારા તે પોતાની ભૂમિકા સમજાવવા માગતા હતા. મને ચોક્કસ વિગતો ખબર નથી પણ બધા કહે છે કે તેની પત્નીની જાણ બહાર તેમણે દુકાન વેચી નાખી, એક ઓફિસ ભાડે રાખી અને માણસો પણ રાખ્યા. આનું પરિણામ એ આવ્યું કે તેમની પત્નીએ તેમને ઘરમાંથી કાઢી મૂક્યા. કોઈ બદમાશે તેમને પ્રેસ વેચ્યું. વાસ્તવમાં એવું કોઈ પ્રેસ તો હતું જ નહિ. ઝેઈનવેલ તો કદી વ્યવહારુ માણસ હતા જ નહિ. ફ્રેન્ચ ભાષામાં સામયિક કાઢવાની કઈ જરૂર હતી? આમ જોવા જઈએ તો તો રસ્તામાં જ તેમનું મરણ થયું, લોકોને તેમનું શબ મળ્યું. આજે તેમની ઉત્તરક્રિયા છે.

આ મુલાકાત પૂરી થયા પછી મેં તેને ઉત્તરક્રિયાના સ્થળસમય વિશે પૂછ્યું. તેણે કહ્યું : 'ત્રણ વાગે. હું જવાનો છું.' 'આપણે બંને જઈએ અને તમે મારી સાથે ભોજન લેજો.' મેં સૂચવ્યું. ભોજન દરમિયાન તેણે કહ્યું : 'પારિસમાં રહેતા યિદ્દીશ લેખકોની પરિસ્થિતિ બહુ ખરાબ છે, તેઓ માત્ર કબ્રસ્તાનમાં જ ભેગા થઈ શકે છે. તે બધા વૃદ્ધ છે. ઘણાખરા માંદા છે અને શહેર તો ખાસ્સું મોટું થઈ ગયું છે. હવે તેઓ મોન્ટપાર્નસે કે મોન્ટમાર્ટના કાફેમાં

આવતા નથી. ઉત્તરક્રિયા પછી બધા નાસ્તો કરવા માટે કોઈ કાફેમાં જાય, કેટલાક વૃદ્ધ લેખકો માટે તો આટલું જ સામાજિક જીવન બચ્યું છે. ન્યૂયોર્કમાં પણ પરિસ્થિતિ સારી નથી એવું મેં સાંભળ્યું છે.'

'ન્યૂયોર્કમાં તો તેઓ ઉત્તરક્રિયામાં પણ જતા નથી.'

ન્યૂયોર્કનાં કબ્રસ્તાનોની જેમ પારિસનું કબ્રસ્તાન બહુ દૂર કે ઉજ્જડ ન હતું. તે મોટા બગીચા જેવું લાગતું હતું. દરવાજા આગળ ઘણા બધા લોકો ઊભા હતા. પણ જ્યારે તેમણે પોતાની ઓળખ આપી ત્યારે તરત જ તેમના ચહેરા મને પરિચિત લાગ્યા. આ બધા હિટલરના વિનાશમાંથી ઊગરી ગયા હતા. સામાન્ય રીતે કબ્રસ્તાનમાં જે પ્રકારની વાતચીત થતી હોય છે તેવી તૂટક તૂટક વાતચીત તેમણે કરી. કબર સુધી ચાલતા ચાલતા તેમણે ઝાઇનવિલ વિશે થોડી વાત કરી. સામયિકની તેમને ખૂબ લગન હતી. તેમની દીકરી સોર્બોનમાં સાહિત્યનો અભ્યાસ કરતી હતી અને તેણે ફ્રેન્ચ સામયિકોમાં પોતાનાં કાવ્યો પ્રગટ કર્યાં હતાં; તેનો વિવાહ કોઈ ફ્રેન્ચ સાથે થયો હતો. મારા એક જૂના સાથીદારે તરત જ મારી ભુતકાળની પ્રિયતમાની વાત કરી. મધ્ય એશિયાના કોઇ ગામમાં તે એને મળ્યો હતો, ત્યાં તે સિલાઈ કરીને જીવતી હતી. લોડ્ઝના એક વકીલ સાથે તે પરણી ગઈ હતી. પછીથી તો બેરીબેરીને કારણે તેનાં પતિનું મરણ થયું. અત્યારે તે ઇઝરાઇલમાં છે અને ફરી લગ્ન કર્યું છે. તેની દીકરી જેરુસલેમની હિબ્રુ યુનિવર્સિટીમાં પ્રોફેસર છે.

અમે કબ્રસ્તાનના યહૂદી વિભાગમાં જઈ પહોંચ્યા. ઝેઈનવિલ ગાર્ડિનરની કબર ખોદેલી હતી. રાતા ગાલવાળો અને આછી દાઢીવાળો એક રબ્બિ ફ્રેન્ચ ભાષામાં અને હિબ્રુ ભાષામાં પ્રાર્થના કરતો હતો. તે અડધા શબ્દો બબડતો હતો અને અડધા ખાઈ જતો હતો. મેં પ્રશસ્તિઓની અપેક્ષા રાખી હતી પણ કોઈએ એવી તૈયારી કરી ન હતી. કાદ્દીશ પણ બોલી શકે એવું કોઇ ત્યાં હતું નહીં. પછી મરનારના સ્વજનો એક કતારમાં ગોઠવાઈ ગયા, અમે હાથ મિલાવ્યા, તેમને ચૂમ્યા અને આશ્વાસન આપ્યું. ફ્રાન્સમાં કદાચ આ પ્રકારનો રિવાજ હશે. ત્યાં શ્રીમતી ગાર્ડિનર, તેમની પુત્રી અને જમાઈને તથા બીજી કોઈ સ્ત્રીને કાળાં કપડાંમાં મેં જોયા. ફ્રીડેલેને મેં ઓળખી કાઢી. તેની ઉંમર થઈ હતી પણ હજુ તે યુવાન લાગતી હતી. વીતી ગયેલાં વર્ષો એ તેની આંખોમાં દૃઢ નિશ્ચય આણ્યો હતો. કુટુમ્બની અને ધંધાની જવાબદારી તેની આંખોમાંથી દેખાઈ આવતી હતી. મેં તેની આગળ હાથ ધર્યો અને તેણે મારી આગળ હું ચૂમી શકું એવી રીતે મોં ધર્યું. મેં તેની દીકરી સામે જોયું—ચાળીસ વર્ષ પહેલાં બુદ્ધિજીવીઓ માટે સૂપના રસોડામાં જે ઝેઈનવેલ ગાર્ડિનરને મળ્યો હતો

તેની જ મુખાકૃતિ સામે હતી. એ જ ગાલના ઉપસી આવેલા હાડકાં, એવી જ ફિક્કાશ અને એવી જ રીતે દૂર દૂર ગોઠવાયેલી આંખો. તેના કપાવી નાખેલા વાળ પણ મને ઝેઈનવિલના અસ્તવ્યસ્ત માથાની યાદ આપતા હતા. તેની મા બબડી... 'તે લેખિકા છે... જગતનો ઉદ્ધાર કરવા નીકળી છે... તે ઝેઈનવિલનું સામયિક ચાલુ રાખવા માગે છે. અમને મળવા આવજો ને !'

તેની દીકરી યિદ્દીશ અને ફ્રેન્ચ ભાષાનું મિશ્રણ કરીને બોલતી હતી. 'મોન્સ્યોર અમારે ઘેર પધારજો... આપની વાર્તાનો મેં ફ્રેન્ચમાં અનુવાદ કર્યો છે... મારા પિતાએ મને તે સૂચવી હતી... હું મેંડલ મોશે સેફેરિમ વિશે એક લેખ લખવા માગું છું.'

'સારું, હું આવીશ.'

'આપણા યુગમાં કોઈ સામયિક સાહિત્યને ઉચ્ચ સોપાનો સુધી પહોંચાડી શકે... અત્યારનું સાહિત્ય તો ભ્રષ્ટ છે... મારા પ્રોફેસર કહેતા હતા...'

તે અધવચ્ચે અટકી ગઈ, બીજાઓ મારી પાછળ રાહ જોતા હતા. તેના ભાવિ પતિએ મારા ગજવામાં કાર્ડ મૂક્યું. ત્યાં મારી રાહ જોતા ઊભા રહેલા યિદ્દીશ લેખકોની પાસે કોઈ મને દોરી ગયું. અમારે બધાએ પીણા માટે કોઈ રેસ્તોરાંમાં જવાનું હતું.

ફ્રિવલ મેચેલેસ નામનો મારો એક જૂનો મશ્કરો મિત્ર ઝાડને અઢેલીને ઊભો હતો. એક જમાનામાં તેના વાળ રાતા હતા, હવે પીળાશ પડતા સફેદ થઈ ગયા હતા. કોઈએ મને જણાવ્યું કે તેઓ જ્યારે નાઝીઓને ભગાડી રહ્યા હતા ત્યારે તેની પત્ની કોઈ ટ્રેજેડીઅન સાથે ભાગી ગઈ હતી. તેણે પોતાનું કપાળ સંકોચ્યું અને ભવાં તાણ્યા. મને ખબર હતી કે જ્યાં સુધી તે કોઈ રમૂજી ટૂચકો નહીં કહે ત્યાં સુધી તે ખસવાનો નહીં. મેં કહ્યું : 'ફ્રીવેલ, પરાણે તો આપણે હસી શકતા નથી. ચાલ જઈએ.'

તેણે માથું ધુણાવ્યું, બનાવટી દાંતનું ચોકઠું દેખાઇ આવે એવી રીતે તે હસી રહ્યો. 'એમ ? આમ ચાલ્યા જવાથી શું ? કંઈ નહીં, આપણે જલ્દી પાછા આવીશું.' *

---

* લેખકનો જન્મ ૧૯૦૪માં, ૧૯૩૫માં પોલેંડમાંથી સ્થળાંતર કરીને અમેરિકામાં વસવાટ. ત્યારથી ન્યૂયોર્કના યહૂદી વર્તમાનપત્ર 'ફોરવર્ડ'માં ખબરપત્રી અને કટારલેખક. નોંધપાત્ર વાર્તાસંગ્રહો 'ધ સીઆન્સ એન્ડ અધર સ્ટોરીઝ', 'ધ મેનર એન્ટ એ ફ્રેન્ટ ઑવ કાફ્કા એન્ડ અધર સ્ટોરીઝ', 'પેશન્સ એન્ડ અધર સ્ટોરીઝ'. પેંગ્વિન દ્વારા પ્રકાશિત 'અ ક્રાઉન ઑવ ફીધર્સ એન્ડ અધર સ્ટોરીઝ' માંથી આ વાર્તા – 'ધ મેગેઝીન'-નો અંગ્રેજી અનુવાદ સીંગરે અને લોરી કેલ્વિને કર્યો છે.

યુરોપીય નવલકથા-સિદ્ધાંતનાં આધુનિક વલણો

જ્હોન હાલ્પરિન / અનુ. સનત ભટ્ટ

છેલ્લાં પચાસ વરસોમાં યુરોપમાં નવલકથા વિષયક સૈદ્ધાંતિક વિચારણા અત્યંત વૈવિધ્યસભર થઈ છે. આ વિચારણા ક્યારેક એટલી બધી સારગ્રાહી તથા મહદ્અંશે એટલી બધી મૌલિક છે કે એક નાનકડા લેખમાં તો માત્ર કેટલાંક સામાન્ય વલણોની નોંધ લઈને જ સંતોષ માનવો પડે. પ્રસ્તુત લેખમાં સમસામયિક યુરોપીય નવલકથા – સિદ્ધાંતના કેટલાક સર્વસામાન્ય અભિગમો તથા તેની મહત્ત્વની ચર્ચાઓનું સ્પષ્ટીકરણ કરવાના હેતુથી અત્યંત વિખ્યાત અને વ્યવસ્થિત રીતે પોતાના વિચારોની માંડણી કરનારા છ વિવેચકોનાં લખાણોને યથાશક્ય સંક્ષેપમાં રજૂ કરી એમની ટૂંકી ચર્ચા કરવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવ્યો છે. આ છ વિવેચકો છે–ઓર્તેગા ગેસેટ, જ્યોર્જ લુકાચ, વિક્ટર શ્કલોવ્સ્કી, રોલાં બાર્થ, જ્યોર્જિસ પૂલે અને એલન રોબ્બ-ગ્રિયે. આ વિવેચકોનાં લખાણો નવલકથા વિશેની આધુનિક સૈદ્ધાંતિક વિચારણાનો મિજાજ તથા તેનાં વલણોનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે એટલું જ નહીં પરંતુ એ વલણોને ઘડવામાં પણ એમનું અર્પણ મહત્ત્વનું રહ્યું છે.

આધુનિક યુરોપીય નવલકથા-સિદ્ધાંતને વાચક અને નવલકથા વચ્ચેના સંબંધના નૈતિક પરિણામ સાથે નહીં બલ્કે નવલકથાકાર અને તેના કસબની કાચી સામગ્રી વચ્ચેના દાર્શનિક સંબંધ સાથે જ વધારે લેવાદેવા

છે. હું ઓર્તેગાને પ્રથમ મૂકવાનું પસંદ કરું છું કારણ કે મારા મત પ્રમાણે બધા 'સ્વાયત્તતાવાદી' વિવેચકોમાં ઓર્તેગા વિશુદ્ધતમ છે અને એક વિવેચક તરીકે તેની વિચારણા સૌથી વધારે તાર્કિક અને સંવાદી છે. સ્વાયત્તતાવાદી નવલકથા–વિવેચના આ સદીના નવલકથા પરત્વેના સૈદ્ધાંતિક અભિગમોની એક પ્રમુખ વિલક્ષણતા રહી છે. અને ઓર્તેગાનાં લખાણો આ પ્રકારની વિવેચના માટે એક પાઠ્ય પુસ્તકની ગરજ સારે છે. ઓર્તેગાની ચર્ચા વિશદ અને પ્રમાણમાં ઓછી સંકુલ છે. એના મત પ્રમાણે નવલકથા એક એવો સ્વાયત્ત સાહિત્ય–પ્રકાર છે જે બહારના વાસ્તવ સાથે અસંગત છે અથવા આદર્શ રીતે તો તેમ હોવું જ જોઈએ 'The Dehumani-Zation of Art and Notes on the Novel' (૧૯૨૫) નામક પુસ્તકમાં ઓર્તેગા કહે છે તે પ્રમાણે પોતાના એક આંતર્ જગતને સંસ્થાપવાની પ્રક્રિયામાં જ નવલકથાએ તેની આસપાસના જગતને દૂર હટાવી નષ્ટ કરી નાખવું જોઈએ. નવલકથાકારે વાચકના ચિત્તમાં તેની નવલકથાના સ્વાયત્ત જગતમાં રસ જન્માવી તેને જકડી રાખવો જોઈએ. નવલકથાએ આપણને આપણા જગતમાંથી મુક્ત કરવા જોઈએ તથા એના પોતાના નિર્મિત જગતમાં આપણને સંક્રાંત થવા દઈ, આપણને ત્યાં જ રાખી, ત્યાંથી પાછા વળતાં અટકાવવા જોઈએ. બાહ્ય વાસ્તવિકતાથી સમ્પૂર્ણ રીતે અસ્પૃશ્ય એવી સાચી અભેદ્ય નવલકથા ને તેની પોતાની વાસ્તવિકતા સિવાયની બીજી બધી જ વાસ્તવિકતાને ભુલાવી દે છે. ચિન્તનાત્મક નવલકથા અને ઐતિહાસિક નવલકથા આમ નવલકથાના નિકૃષ્ટતર પેટા-પ્રકારો છે કારણ કે તેઓ આપણને આપણા જગતમાંથી મુક્ત થવા દેતા નથી. કળાનો નિર્ણય તેના 'પરિણામને અતિક્રમવાના' ગુણ અગર તો તેની ઐતિહાસિક યથાર્થતાના ગુણને આધારે નહીં પરંતુ તેના રસલક્ષી ગુણને આધારે થાય છે. વળી વાસ્તવથી વિચ્છિન્ન એવી નવલકથા ખાસ રાજકીય ફિલસૂફીનો પ્રચાર કરી શકે નહીં અથવા તો સમાજશાસ્ત્ર, ધર્મ અગર વિજ્ઞાનમાં માથું મારી શકે નહીં. નિજી વાસ્તવની પ્રતિષ્ઠા કરવામાં નવલકથા સૌથી વધારે 'વાસ્તવવાદી' છે (અને ઓર્તેગા આ શબ્દને હમેશાં અવતરણ ચિહ્નમાં મૂકે છે). 'Meditations on Quixote' (૧૯૧૭) નામના પુસ્તકમાં ઓર્તેગા જણાવે છે તે પ્રમાણે તેના સીધા સાદા અર્થમાં વાસ્તવિકતા આપણને સ્પર્શી શકતી નથી, અને વાસ્તવિકતાની કેવળ અનુકૃતિ તો એનાથી ય ઓછી આકર્ષક હોય છે. ખરેખર તો આપણને 'કાલ્પનિક માનસશાસ્ત્ર' અથવા નવલકથાના જગતમાં નિર્મિત પાત્રોનાં મન જ આકર્ષી શકે, અને આકર્ષે છે ય ખરાં.

ઓર્તેગા કલાકૃતિનાં રૂપરચના અને સામગ્રી વચ્ચે ભેદ પાડે છે. તે કહે છે કળા

માત્ર તેની રૂપરચનામાં જ રહેલી છે, એની મોહિની એના વિષયમાંથી નહીં પરંતુ એની સંરચના, એની રૂપરચનામાંથી નીપજે છે. સામગ્રી અગર વિષયને આકાર આપવો એટલે જ કળાકૃતિ રચવી. અલબત્ત, એનો અર્થ એવો નથી કે નવલકથાકારે વિચારોને વર્જ્ય ગણવા; પરંતુ એનો અર્થ એટલો તો જરૂર થાય કે નવલકથાકારે વિચારોનો ઉપયોગ નવલકથાના આંતરજગતની સીમામાં જ કરવાનો છે. ઉદાહરણ તરીકે, દોસ્તોએવસ્કીની નવલકથાઓમાં ધાર્મિક અને રાજકીય વિચારો નિર્ણાયક સાધનો તરીકે આવે છે; એટલું જ નહીં, નવલકથાઓમાંનાં પાત્રોનાં ચહેરાઓ અને તેમના ઉન્મત્ત અને તીવ્ર ઉદ્રેકો જેટલા જીવત જાગતા હોય છે તેટલા જ જીવતા જાગતા આ વિચારો હોય છે.ઓર્તેગા આગળ વધીને કહે છે, પાત્રોના વિચારો કયા છે એ આપણને ક્યારે ય કહેવામાં આવવું જોઈએ નહીં. એમ કરવું એ તો પાત્રનિર્માણ અને એ વિચારોનો ય ધ્વંસ કરવા બરોબર છે. કારણ કે વિચારો પાત્રનિર્માણમાં દફનાવાઈ જાય છે (અગર દફનાવાઈ જવા જોઈએ). આપણને કશું ય કહેવાવું જોઇએ નહીં, માત્ર દર્શાવાવું જોઈએ. આમ નવલકથાકાર તેનાં પાત્રોને આપણી સમક્ષ જે કુશળતાથી પ્રસ્તુત કરે એના ઉપર જ નવલકથાનું રસલક્ષી મૂલ્ય અવલંબે છે. ઉત્તમ નવલકથાઓમાં પાત્રો આપણા તેમનાં વિશેનાં વિચારો સાથે અનુકૂળ થતાં નથી. પરિણામે એ પાત્રો આપણાથી સ્વતંત્ર બની રહે છે, અને આપણી સમક્ષ આપણી કલ્પનાને ય અતિક્રમી જાય એવી અસરકારક વાસ્તવિકતાઓ તરીકે રજૂ થાય છે. આમ દોસ્તોએવસ્કી એક મહાન કલાકાર છે જ્યારે બાલ્ઝાક એક સામાન્ય કક્ષાનો કલાકાર છે કારણ કે બાલ્ઝાકનાં પાત્રો વાસ્તવિક માનવીઓ અર્થાત્ જીવનની સામગ્રીની અનુકૃતિ માત્ર જ છે જ્યારે દોસ્તેએવસ્કીનાં પાત્રો કેવળ સંભવિત છે, અને એ રીતે તેઓ જીવનની ભૌતિક વાસ્તવિકતાનો નહીં પરંતુ તેના આકારનો નિર્દેશ કરે છે.

લુકાચને જીવનની ભૌતિક વાસ્તવિકતા કદાચ વધારે પ્રસ્તુત છે. અલબત્ત, લુકાચમાં ક્યાંક આછે આછે ઉપદેશકનો આત્મા પણ છે. તે સાહિત્યમાં, વિચારોમાં માનવજાતના આધ્યાત્મિક પુનરુત્થાનની સંભાવના નિહાળે છે. કિન્તુ નવલકથા પરત્વેનો એનો અભિગમ તત્ત્વતઃ નૈતિક કરતાં રાજકીય અને ઐતિહાસિક વધુ છે; અર્થાત્ એનો પરિપ્રેક્ષ્ય બહુધા એક દાર્શનિક પદ્ધતિનો છે. 'Studies in European Realism' (૧૯૩૫–૮) માં એ કહે છે, 'સર્વ કાંઈ રાજકારણ છે' તથા રાજકારણ અને ઈતિહાસના જીવન સાથેના સંબંધને અભિવ્યક્ત કરવા માટેનો યોગ્યતમ પ્રકાર નવલકથા છે. આલ્ફ્રેડ કઝિન કહે છે તે

પ્રમાણે બાલ્ઝાક અને તોલ્સ્તોયના નાયકો 'રોમેન્ટિક સાહિત્યના નાયકોની માફક એકલાઅટૂલા હોવાને કારણે નહીં પરંતુ એમના યુગના સામાજિક સંઘર્ષોમાં જે કાંઈ ક્ષુબ્ધ છે તે સઘળું એમનામાં નાટ્યાત્મક સંવિત્તિને પ્રાપ્ત કરતું હોવાને કારણે વિલક્ષણ છે.' અને યુરોપીય વાસ્તવવાદની આ પ્રકારના નાયકો પેદા કરવાની શક્તિને લુકાચ ખૂબ બિરદાવે છે. આ સંદર્ભમાં યુરોપીય વાસ્તવવાદ પ્રત્યેનો એનો અભિગ્રહ એના પુસ્તક 'The Meaning of Contemporary Realism' (૧૯૫૮)માં સંક્ષિપ્તતાથી પરંતુ ખૂબ જ સામર્થ્યથી વ્યક્ત કરવામાં આવ્યો છે. કોઈ પણ કલાકૃતિ પોતે જે ઐતિહાસિક અને રાજકીય વાતાવરણમાં રચાઈ હોય તેનાથી અભેદ્ય રહી શકે નહીં—એ ઉપરનાં બન્ને પુસ્તકોનો મધ્યવર્તી સિદ્ધાંત છે. લુકાચ જણાવે છે કે આર્થિક અને સામાજિક વાસ્તવ હંમેશા પોતાને અનુરૂપ સાહિત્યિક સંરચના નિપજાવે જ છે. એનાં બધાં પુસ્તકોમાં અને ખાસ કરીને 'History and Class Consciousness' (૧૯૧૯-૨૩) નામક પુસ્તકમાં લુકાચ રાજકીય (અને પરિણામે સામાજિક) સંઘર્ષની જરૂરિયાતો પરત્વે કળાની અને વ્યક્તિની પ્રતિબદ્ધતા તથા મૂર્ત ઐતિહાસિક પરિસ્થિતિ દ્વારા વૈયક્તિક સંવિત્તિના પ્રત્યક્ષીકરણનું સતત સમર્થન કરે છે. અને આમ જ્યોર્જ સ્ટાઈનર દર્શાવે છે તેમ લુકાચ આધુનિક ફ્રેંચ અસ્તિત્વવાદનો પૂર્વસૂરિ છે.

વીસીના ઉત્તરાર્ધ પછી લુકાચનાં પુસ્તકોમાં ચર્ચાનો ઝોક સ્પષ્ટ સ્વરૂપે માર્કસવાદી થયેલો છે. ઉદાહરણાર્થે, 'The Historical Novel' (આ પુસ્તક ૧૯૩૭ અને ૧૯૬૨ના ગાળા દરમિયાન ત્રૂટક ત્રૂટક લખાયેલું છે)માં ઓગણીસમી સદીના ફ્રેંચ કથાસાહિત્યમાં વાસ્તવવાદમાંથી નિસર્ગવાદમાં થયેલા પરિવર્તનને 'પતન' તરીકે ઓળખાવી લુકાચ એ 'પતન'ને મૂડીવાદની સડો જન્માવનારી અસરોના સન્દર્ભમાં સમજાવે છે. મૂડીવાદનું આક્રમણ જેમ જેમ વધતું જાય તેમ તેમ કલાકાર તેના વાતાવરણથી વધારે ને વધારે દૂર ફેંકાતો જાય છે તથા વાસ્તવ ઉપરની તેની પકડ ભયંકર મજબૂત બનતી જાય છે. કલાકાર સામગ્રીની પસંદગી કરવાને બદલે ઝોલાની માફક એકેએક વસ્તુનું વર્ણન કરવાની ફરજ સમજે છે. મૂડીવાદ જેમ જેમ વધારે ને વધારે વૈશિષ્ટ્યસભર અને અજ્ઞાત થતો જાય છે તથા રોજિંદું જીવન જેમ વધારે ને વધારે વિચ્છિન્ન અને કૃત્રિમ થતું જાય છે તેમ તેમ કલાકાર વિશિષ્ટ ઉપરની તેની પકડ અનિવાર્યતયા ગુમાવતો જાય છે તથા સર્જનના અંગભૂત લય તથા વાસ્તવિકતાઓથી વધારે ને વધારે અળગો થતો જાય છે. આમ નિસર્ગવાદનો ઉદ્‌ભવ થયો.

લુકાચ માર્કસવાદ તરફ ઝૂકયો તે પહેલાંના ગાળામાં લખાયેલું 'The Theory of the Novel' (૧૯૧૪-૨૦) નામનું તેનું વિખ્યાત પુસ્તક નવલકથા-સિદ્ધાંતમાં તેનું સૌથી મહત્ત્વનું પ્રદાન છે. આ પુસ્તક ઘડિયાળની જોહુકમી અને ઐતિહાસિક સમય-એ બન્ને અર્થમાં સમય તથા નવલકથા વચ્ચેના સંબંધ તેમ જ વ્યક્તિ અને તેના પોતાના સામાજિક વાસ્તવ વચ્ચેના સંઘર્ષ ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે. લુકાચના મત પ્રમાણે નિર્મિત નાયકના ચિત્તની ઉત્કૃષ્ટતા (તેમ જ તેનું પરિમાણ) એ સંઘર્ષનું સ્વરૂપ તથા પરિણામ નક્કી કરનારાં પરિબળોમાંનું એક પરિબળ છે. એ ચિત્ત શું તેના સમાજની સરખામણીમાં અત્યંત સંકુચિત છે? અગર તો અત્યંત વિશાળ છે? નવલકથા તેના ઉત્કૃષ્ટતમ મહાકાવ્યાત્મક સ્વરૂપમાં આ પ્રશ્ન સાથે વિરમશે, કારણ કે મહાકાવ્યનું સ્વરૂપ પોતે જ ચિત્ત અને જગત વચ્ચેના સંબંધની અભિવ્યક્તિ છે. લુકાચના મત પ્રમાણે બહારના જગતમાંથી નાયકના વિચ્છેદને કારણે નવલકથાનું મહાકાવ્યાત્મક સ્વરૂપ જન્મે છે. આ બહારના જગતમાંથી ઈશ્વર અદૃશ્ય થઈ ગયો છે અને અટૂલા પડી ગયેલા નાયકને ઉપલબ્ધ અસ્તિત્વનો એક માત્ર પ્રકાર 'અંતર્ભાવી સ્વાયત્તતા'-autonomy of inwardness ઉપર તે જગત અવલંબિત છે. કારણ લેખક જાણે છે કે તેના અર્થહીન અને મૂલ્યહીન સમાજમાં તેના પાત્રની મૂલ્ય અને અર્થ માટેની શોધ વ્યર્થ છે, અને આ હકીકતમાં નિરંતર અને કયારેક તો અતિ કટુ વિડંબના સમાયેલી છે. આ જગત કેટલું પરંપરાગત છે, આખરી પરિવર્તન જેવું કાંઈ હોય તો તે કેટલું અપર્યાપ્ત છે તથા તેનાં પોતાનાં મૂલ્યો કેટલાં આદર્શવાદી છે એ સઘળું મહાન લેખક જાણે છે. સાચા અર્થમાં મહાનવલનો નાયક આ વ્યાખ્યા અનુસાર અનિવાર્યતયા એક પ્રકારનો ગાંડો માનવ છે, કારણ કે એણે પોતાને શેની ખોજ છે અને શું પ્રાપ્ત થશે એ અંગે કશું ય જાણ્યા વિના અર્થપૂર્ણ મૂલ્યો શોધવાનાં છે. ઘણું કરીને તો એને કશું ય પ્રાપ્ત થતું નથી. માનવ તથા તેના જગત વચ્ચે ઘડિયાળનો સમય સતત દખલગીરી કરતો રહી ગૌરવહાનિની અસ્ખલિત પ્રક્રિયામાં પોતાનો ફાળો નોંધાવતો રહે છે. આમ લુકાચના મતે પતિત જગતમાં મૂલ્યોની શોધ અર્થાત્ પોતે જેને કદી ય પ્રાપ્ત કરી ન શકે એવાં મૂલ્યો માટે નાયકની શોધ તેમ જ પરંપરાગત જગત-એ બે વચ્ચેનો વિરોધ જ વાસ્તવવાદી નવલકથાની મહાકાવ્યાત્મક સંરચનાની વ્યાખ્યા પૂરી પાડે છે. અને તેમ છતાં લુકાચ તો હમેશાં આશાવાદી છે. છેવટે તેને આશાના અસ્તિત્વમાં આશા છે, વ્યક્તિને તેની શોધમાં જે કાંઈ પ્રેરણા આપે છે તેમાં આશા છે તથા છેવટે માનવીનું મન અમૂર્ત મૂલ્યો સાથેના તેના સંબંધ પ્રત્યે જાગૃત

ચક્ષે—પછી ભલેને એ સંબંધ ગમે તેટલો સૂક્ષ્મ હોય—એ ભાવિ કાલમાં આશા રહેલી છે. એટલે લુકાચનો આશાવાદ એક પક્ષે અંતમાં ઉત્કૃષ્ટ ભવિષ્ય અને ઉત્કટ શક્યતામાં શ્રદ્ધા ધરાવતો માનવ તથા બીજે પક્ષે એની શ્રદ્ધાની સરખામણીમાં અનુત્કૃષ્ટ અને છેવટે તો એની ખુદની સરખામણીમાં ય આધ્યાત્મિક દૃષ્ટિએ અનિવાર્યતયા અનુત્કૃષ્ટ એવો સમાજ—એ બન્ને વચ્ચેના સંઘર્ષની તીવ્રતા ઉપર ભાર મૂકે છે.

કોઈ એક વિશિષ્ટ રાજકીય પૂર્વગ્રહના પરિપ્રેક્ષ્યમાં લખાયેલું સાહિત્યિક વિવેચન આપણા સૈકામાં અજાણ્યું નથી. પૂર્વગ્રહની આત્મલક્ષિતાને કારણે એ પ્રકારનું મોટા ભાગનું વિવેચન વિકૃત બની જાય છે. લુકાચનું વિવેચન પૂર્વગ્રહયુક્ત દલીલબાજીમાં પણ જો વિવેક જળવાઈ રહે તો શું પરિણામ સંભવી શકે એનું એક સુંદર ઉદાહરણ છે. સમસામયિક રાજકારણ અને સમાજ તથા નવલકથાની અંતર્ગત સામગ્રી વચ્ચેના સંબંધની ચર્ચા કરતાં લુકાચ એવું સૂચવતો નથી કે નવલકથા વાસ્તવિક જગતના અનુકરણમાંથી નીપજે છે. એના મત પ્રમાણે કથાસાહિત્ય અનુકરણ નહીં બલ્કે પ્રતિબિમ્બ પાડે છે. સાહિત્યિક સંરચનાને નિર્ધારિત કરનારી સમસામયિક વાસ્તવિકતા કથાસાહિત્ય ઉપર અસર કરે છે તથા એ અસર બહુધા વિધ્વંસક હોય છે. આપણે બહારના જગતથી આરંભ કરી નવલકથામાં વિરમીએ છીએ. પરંપરાગત અનુકરણવાદી કથાસાહિત્યમાં આ પ્રક્રિયા અવળી થાય છે—અર્થાત્ નવલકથાકાર એક નિર્મિત કથાજગતથી આરંભ કરે છે અને નવલકથા જેમ જેમ આગળ વધતી જાય તેમ તેમ એ કથાજગત બહારના જગત સાથે વધારે ને વધારે સાદૃશ્ય ધારણ કરતું જાય. ઉદાહરણાર્થે, જ્યોર્જ એલિયટની નવલકથાઓમાં આપણને ઘણી વાર તો લેખિકા પોતે જે કાંઈ જુએ છે તેનો, રોજિંદા જીવનનાં વાસ્તવિક પ્રસંગ-ચિત્રો દોરનારા ડચ ચિત્રકારો—genre paintersની શૈલીમાં માત્ર ઉતારો કરી લેતી હોય એવું લાગે છે. લુકાચને મતે નવલકથાકારના સભાન આશયથી વિરુદ્ધ સમસામયિક જગત નવલકથાના જગતમાં તેની છાપ ઉપસાવી લે છે. પોલ દ માન કહે છે તે પ્રમાણે 'પ્રકૃતિના આકાર તથા નવલકથાના આકાર વચ્ચે કશું ય સામાન્ય હોઈ શકે નહીં એવી માન્યતા ધરાવી, નવલકથા પ્રકૃતિનું અનુકરણ કરે છે એવા પૂર્વનિર્ધારિત ખયાલોમાંથી' લુકાચ મુક્ત થઈ જાય છે. 'નવલકથા કોઈ પ્રાકૃતિક પદાર્થના અનુકરણ ઉપર નહીં પરંતુ સંવિત્તિના એક કાર્ય ઉપર અવલંબે છે. અંતમાં, લુકાચ નવલકથાનો વિચાર નૈતિક વ્યવહારનો ઉપદેશ પૂરો પાડનારી કૃતિ કરતાં વધારે તો એ જે વાતાવરણમાં રચાઈ હોય તેની રાજકીય વાસ્તવિકતાઓની સમજ પૂરી પાડનાર કૃતિ તરીકે

કરે છે તથા સાથે સાથે એ વાતાવરણ માનવસંવિત્તિ ઉપર પડતી અસરો અંગે પણ વિચારણા કરે છે.

કેટલાક વિવેચકો રશિયન રૂપરચનાવાદને વીસમી સદીમાં ઉદ્‌ભવેલા સૌથી વધારે પ્રભાવશાળી સાહિત્ય વિવેચન તરીકે લેખે છે. અમેરિકાનું નવ્ય વિવેચન, ફ્રેંચ સંરચનાવાદ તથા સંરચનાવાદના સમગ્ર આંદોલન સાથે રશિયન રૂપરચનાવાદ સંલગ્ન છે–એમાં કોઈ શંકા નથી. સાહિત્યને રાજકારણથી અલગ પાડવા મથતા અને લુકાચ કરતાં સાવ ભિન્ન પ્રકારના એવા વિવેચકોના આ જૂથે આ સદીના બીજા દાયકાના ઉત્તરાર્ધ અને ત્રીજા દાયકાના પૂર્વાર્ધમાં આ આંદોલનનો આરંભ કર્યો. તેઓ કળાની સ્વાયત્તતાનું સમર્થન કરતા હતા અને માનતા હતા કે સાહિત્ય વિવેચને સામાજિક પરિબળો અને અસરો પ્રત્યે દુર્લક્ષ સેવવું જોઈએ. તેમણે એ પણ જાહેર કર્યું કે રૂપરચનાવાદ અને માર્કસવાદ પરસ્પર અપ્રસ્તુત છે કારણ કે રૂપરચનાવાદ અસ્તિત્વને અંદરની બાજુએથી–સમજાવે છે જ્યારે માર્કસવાદ અસ્તિત્વને બહારની બાજુએથી સમજાવે છે. રશિયન રૂપરચનાવાદીઓ નવ્ય વિવેચકો સાથે ઘણું બધું સામ્ય ધરાવે છે. નવ્ય વિવેચકોની માફક તેઓ પણ અધ્યાપકીય પાંડિત્યની ટીકા કરે છે; ઐતિહાસિક, દાર્શનિક અને સમાજશાસ્ત્રીય વળગણોમાંથી સાહિત્યિક વિવેચનને મુક્ત કરવાની હિમાયત કરે છે તથા ઐતિહાસિક પશ્ચાદ્‌ભૂ, સામાજિક ઉપયોગિતા અને બૌદ્ધિક સંભાર-માંના વિવેચનના પરંપરાગત રસને સ્થાને સાહિત્યિક સંરચનાના વિશ્લેષણને ગોઠવવા માગે છે. રૂપરચનાવાદીઓના મત પ્રમાણે લેખક જે રીતે શબ્દો અને ભાષાશાસ્ત્રીય પ્રયુક્તિઓને યોજે છે તેનો અભ્યાસ કરવો એ જ વિવેચકનું પ્રમુખ કાર્ય છે. અગાઉના દાયકાઓના પ્રતીકવાદી પ્રવાહોના વિરોધમાં રૂપરચનાવાદીઓના મતે સાહિત્યિક પ્રયુક્તિઓનું મહત્ત્વ તેમના સાહિત્યેતર અર્થમાં નહીં પરંતુ તેમના પોતાનામાં જ જે મૂલ્યો મૂર્ત થયાં હોય તેમાં રહેલું છે.

આ પ્રારંભકાળના જૂથમાં બોરિસ ટોમશેવ્સ્કિ, બોરિસ આઈઝેનબોમ, રોમન યાકોબસન આદિનો સમાવેશ થાય છે. પરંતુ આ જૂથનો સૌથી મહત્ત્વનો અગ્રણી તો વિક્ટર શ્કલોવ્સ્કી છે. 'Art as technique' (૧૯૧૭) નામક તેના ખૂબ જ મહત્ત્વના નિબંધમાં શ્કલોવ્સ્કી જણાવે છે કે મહાન કળા અપરિચિતને પરિચિત બનાવવાને બદલે 'પરિચિતતાનો ધ્વંસ' કરે છે અર્થાત્ મહાન કળા એવા પ્રકારની ટેક્નિક વિકસાવે છે કે જે સમજણમાં અવરોધ ઊભો કરે છે; તથા એ રીતે આ ટેકનિક વાચકોનું ધ્યાન તેમના પ્રત્યે ખેંચે છે તેમ જ સાથે સાથે વાચકોને ભાવન્ માટેના પ્રયત્નને ખેવડાવવાની ફરજ પાડે છે.

શ્કલોવ્સ્કી કહે છે અમુક ખાસ સાહિત્યિક પ્રયુક્તિઓ પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું એટલે જ કાર્યરત લેખકને જાણી એ દ્વારા લેખકના વિશ્વને જ્ઞાત કરવું. શબ્દ-રમત, વાક્યરચના, રૂપક અને અન્ય સાહિત્યિક પ્રયુક્તિઓ દ્વારા ટેક્નિકની વિલક્ષણતા પ્રત્યે ધ્યાન આકૃષ્ટ કરીને તેમ જ પરિચિતને અપરિચિત બનાવીને પરિચય-ધ્વંસ વાચકને ટેક્નિક તરફ ધ્યાન આપવાની ફરજ પાડે છે.

શ્કલોવ્સ્કી જણાવે છે કે કળાનું મૂલ્ય કોઈ પદાર્થની કળાત્મકતાનો અનુભવ કરાવવાની ક્ષમતામાં રહેલું છે; એ પદાર્થનું પોતાનું કોઈ મહત્ત્વ નથી. ટેક્નિક એટલે શું એ વાતને બદલે ટેકનિકમાં જ શ્કલોવ્સ્કીને રસ છે. છેવટે તો, કળાએ તેનાથી બહારની કોઈ વસ્તુનો નિર્દેશ કરવાનો હોતો નથી. ઑર્તેગાની માફક શ્કલોવ્સ્કી પણ માને છે કે કળાએ તેના પોતાના જગતમાં જ આપણું ધ્યાન આકર્ષવાનું છે; 'અર્થ' એ જગતની અંદર જ પ્રાપ્ત થશે, એનાથી બહાર ક્યારે ય નહીં મળે. આમ, ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ ધ્યેય બની જાય છે. સંપૂર્ણ સંવિત્તિમાં જ 'નીતિ' રહેલી છે. તથા કળા એ સંવિત્તિનો પ્રસંગ પૂરો પાડે છે અને તેની નોંધ બની રહે છે. ઉત્તમોત્તમ સાહિત્ય મનુષ્યને અસાધારણ રીતે સભાન બનાવે છે. અલબત્ત, કળા મનુષ્યને માનવ જગત વિશે બોધ આપવા કરતાં તેના પોતાના જગત વિશે જ બોધ આપે છે. રૂપરચનાવાદ વાસ્તવિક જગત કરતાં હમેશાં સાહિત્યિક જગત ઉપર જ ભાર મૂકે છે. અને આમ રૂપરચનાવાદી વિવેચન એક સ્વાયત્તતામૂલક વિવેચન-પ્રકાર છે.

સમસામયિક ફ્રેન્ચ સંરચનાવાદીઓ સંરચના પ્રત્યેના તેમના અભિગમમાં આથી ય વધારે ચોક્કસ છે. રોલાં બાર્થ, ઝાક દેરિદા જેરાર જેનેત, તોદોરોવ તથા તેમના સંરચનાવાદી સાથીઓ વિશે સામાન્યીકરણ તારવવાનું મુશ્કેલ અને જોખમકારક હોવા છતાં એમ કહી શકાય કે તેમના મત અનુસાર સાહિત્યકૃતિની ભાષાના વિશ્લેષણ દ્વારા જ તેને સમજી શકાય. આજે સંરચનાવાદ તેના ઘણા બધા આવિર્ભાવોમાં ભાષાવિજ્ઞાન—linguistics બની ગયો છે. એ એક પ્રકારનું ભાષાશાસ્ત્રીય નૃવંશશાસ્ત્ર અર્થાત્ સાહિત્ય અને ભાષાશાસ્ત્રનું સંયોજન છે. ફ્રેંચ સંરચનાવાદીઓ વિવેચનનું લક્ષ્ય વળી પાછું પુરુષ, કાળ અને પ્રયોગ આદિ ભાષાનાં મૂળભૂત પ્રશ્નો તથા કોટિઓ તરફ લઈ જવાની હિમાયત કરે છે. સંરચનાવાદ તેના ઘણા બધા આવિર્ભાવોમાં નૃવંશશાસ્ત્ર, માનસશાસ્ત્ર અગર અધ્યાત્મવિદ્યા જેવાં શાસ્ત્રો સાથે ગાઢ સંબંધ ધરાવી શકે છે અથવા તો એ કેવળ ઈમ્પ્રેશનિસ્ટીક અથવા ફિનોમીનોલોજીકલ

હોઈ શકે. ક્યારેક સંરચનાવાદ બહારના જગતે પ્રેરેલી સાહિત્યિક પદ્ધતિઓ અથવા સંરચનાઓનો વિચાર કરે છે. અલબત્, આ સઘળામાં એક મૂળભૂત બાબત સર્વસામાન્ય છે: કૃતિ તરફ પાછા વળવાની અણનમ હિમાયત; કૃતિને અહીં લેખકના સમગ્ર અનુભવનું denotation, શોધન–distillation તરીકે લેખવામાં આવે છે. આ પ્રકારના વિવેચનમાં આપેલ સાહિત્યકૃતિની એકતાને એ કૃતિને જન્માવનાર માનસશાસ્ત્રીય સંકલ્પ–psychological determination અથવા તો અધ્યાત્મવિદ્યાવિષયક પસંદગી તરીકે વ્યાખ્યાયિત કરવામાં આવે છે. લખાણ પોતે મહદ્ અંશે અસંપ્રજ્ઞાત મનની નીપજ હોવાને કારણે તેમજ સંરચનાવાદ ઘણીવાર સંરચનાના અંતર્ભૂત પાયા ઉપર અર્થાત્ અમુક ચોક્કસ સંરચનાનું નિર્માણ કરતા અસંપ્રજ્ઞાત મન ઉપર ભાર મૂકતો હોવાને કારણે સંરચનાવાદી વિવેચકો લેખકના સમગ્ર લખાણને તેના સંપૂર્ણ કાર્યના એક મહત્ત્વના ભાગ રૂપે લેખવાનું વલણ ધરાવે છે, તથા તેઓ અત્ર તત્ર સર્વત્ર ચિહ્નો અને સંકેતો શોધવાનો પ્રયત્ન કરે છે. સંરચનાવાદીઓને લેખકની અસંપ્રજ્ઞાત વળગણોમાં રસ હોવાને કારણે એ વળગણો ઉપર પ્રકાશ પાથરી શકે એવાં વારંવાર પ્રયોજાતાં કલ્પનો અગર તો વિચારોને પકડવાનો પ્રયત્ન કરે છે. આમ, ઘણી વાર લખાણને ચિહ્નોની એક પદ્ધતિ તરીકે અને ભાષાને લેખકના મનના નિર્દેશક તરીકે ઘટાવવામાં આવે છે.

પ્રવર્તમાન પારિસના સંરચનાવાદીઓમાં રોલાં બાર્થ સૌથી વધારે અલગ તરી આવે છે. માનવ પોતાના મનનાં સંચલનોને કેવળ ભાષા દ્વારા અભિવ્યક્ત કરે છે તથા માનવનું ભાષાની પહેલાં અગર ભાષાથી અલગ એવું કોઈ અસ્તિત્વ સંભવી શકે નહીં. રોલાં બાર્થ તેનાં લખાણોમાં સર્વત્ર આ વિચાર પર ખૂબ ભાર મૂકે છે. 'On Racine' (૧૯૬૩) નામની એક પુસ્તિકામાં, 'Critical Essays' (૧૯૬૪) નામના પુસ્તકમાં રેમોં, પિકાર્ડ અને અન્ય વિવેચકોએ ફ્રેંચ નવ્ય વિવેચનની કરેલી ટીકા સામે તેણે રજૂ કરેલા બચાવમાં (Criticism and Truth, ૧૯૬૬), તથા સંરચનાવાદ તરફ વળ્યો તે પહેલાં તેણે સાર્ત્રને આપેલા ઉત્તરમાં (Writing Degree Zero–૧૯૫૯–અહીં સાહિત્ય અને ઈતિહાસની અસંગતતા વિશે રૂપરચનાવાદી શૈલીમાં દલીલ કરે છે)–આ બધાં લખાણોમાં બાર્થ વારંવાર ભારપૂર્વક જણાવે છે કે માનવ ભાષાની વ્યાખ્યા નહિ પણ ભાષા માનવની વ્યાખ્યા શીખવે છે. બાર્થના માનવા પ્રમાણે સંસ્કૃતિ તેના સમગ્ર પાસાંઓમાં એક ભાષા જ છે, ભાષા પોતે પ્રતીકોની એક સામાન્ય વ્યવસ્થા છે. એટલે સાહિત્યની ભાષાનો અભ્યાસ કરનારા વિવેચકો માટે સંસ્કૃતિનું સર્વસામાન્ય શાસ્ત્ર પ્રાપ્ત થાય છે.

બાર્થના મત પ્રમાણે ભાષા લેખકને અદશ્ય કરનારું અને તેનો વિલય સિદ્ધ કરી આપનારું સાધન છે. આ વિચાર બાર્થનો માનીતો છે. કોઈ પણ સાહિત્યિક અભિવ્યક્તિ સમગ્રતયા એક શૂન્યાત્મક પ્રક્રિયા છે. આ પ્રક્રિયા ઊહાપોહમાં ભાગ લેનાર એ શૂન્યને ભરી દે એવી કશી અપેક્ષા વિના સમ્પૂર્ણપણે પ્રવૃત્ત થાય છે. ભાષાકીય દષ્ટિકોણથી જોઈએ તો જેવી રીતે 'હું' એ 'હું' કહીને ઓળખાવતા માનવીથી વિશેષ નથી તેવી રીતે લેખક જે લખે છે તેનાથી કંઈ વિશેષ નથી. બાર્થના મત પ્રમાણે પુસ્તકમાં રજૂ થતો અવાજ માત્ર લેખકનો અવાજ નથી; 'તે તો ન ઓળખી શકાય એવા સંખ્યાબંધ અવાજોનો બનેલો એક વિશિષ્ટ અવાજ' છે. સાહિત્ય સાચે જ એ અવાજની શોધ છે, તેનું કોઈ નિશ્ચિત ઉદ્ભવસ્થાન આપણે દર્શાવી શકતા નથી. સાહિત્ય એક તાટસ્થ્યપૂર્ણ પુદ્ગલ છે, તેમાં બધા જ ભાવકો ભાગી છૂટે છે, એ એવું છટકું છે જેમાં બધી જ વિશિષ્ટ સંજ્ઞાઓનો લોપ થાય છે. આ લોપની શરૂઆત લખનારના વ્યકિતત્વના લોપથી થાય છે. આ લેખક તો તેની કૃતિ સાથે જ યુગપદ્ અસ્તિત્વમાં આવતો હોય છે. લેખક જે લખાય છે તેની પહેલાં કે તેની પછી હોતો નથી. તથા 'લેખક પોતાના પુસ્તકનો કોઈ પણ રીતે કર્તા નથી.' કોઈ પણ કૃતિની અનેકવિધતા તેના લેખકમાં નહીં પણ તેના ભાવકમાં એકત્રિત થાય છે. ભાવક કૃતિના વાચન દરમિયાન એ કૃતિના અંગરૂપ અનેક અવાજોને એકત્રિત કરે છે. બાર્થના મત પ્રમાણે આખરે જીવન તો કૃતિનું અનુકરણ માત્ર જ કરી શકે; કૃતિ પોતે સંકેતોની એક શૃંખલા છે, એક ખોવાઈ ચૂકેલું અને અત્યંત દૂરનું એવું અનુકરણ છે. 'સંરચનાવાદે અનુકરણમૂલક પ્રક્રિયાના કરેલા વિપર્યાસની તથા તેણે કૃતિની સ્વાયત્તતા ઉપર મૂકેલા ભારની અહીં નિશંક અભિવ્યકિત થયેલી જોવા મળે છે. વળી કૃતિને સાચા જીવનની નહીં પણ એ જીવનને ઘડનારાં ઘટકોની અત્યંત આછીપાતળી અનુકૃતિ તરીકે લેખવામાં આવે છે.

અન્ય ઘણા સંરચનાવાદી વિવેચકોની માફક બાર્થ પણ વ્યાકરણના પ્રયોગ–Voiceની ચર્ચા કરે છે. ક્રિયાપદનો કર્તા જે રીતે ક્રિયા દ્વારા પ્રભાવિત થાય છે તેને તે પ્રયોગ કહે છે. બાર્થ વ્યાકરણના પુરુષની પણ ચર્ચા કરે છે. તે વ્યાકરણના પુરુષને વ્યક્તિના સહચારી સંબંધ રૂપ અથવા વ્યક્તિ અને પદાર્થના સહચારી સમ્બન્ધ રૂપે જુએ છે, વ્યક્તિ વ્યક્તિ વચ્ચેની અને વ્યક્તિ તથા પદાર્થ વચ્ચેની અવાન્તરિત સહોપસ્થિતિ કૃતિમાં આવે છે અને એ જે રીતે આવે છે એનો અભ્યાસ કરતાં બાર્થ ઘણું ખરું લેખક, કથા કહેનાર અને

પાત્રોના અવાજો વચ્ચે ભેદ પાડે છે. દા.ત. જ્યારે જ્યારે કોઈ નવલકથામાં 'હું' આવે છે ત્યારે એ 'હું' લેખક અને વાચક માટે એક જ ન પણ હોય. બાર્થ કહે છે કે વિવેચકનું કાર્ય એ 'હું' ના અન્ય સર્વ કાંઈ સાથેના સંબંધો શોધવાનું છે અર્થાત્ 'લેખકને ઇતર સાથે જોડનાર ભાષાશાસ્ત્રીયના' હાર્દને પામવાનું છે... ભાષાશાસ્ત્ર, મનોવિશ્લેષણ અને સાહિત્ય દ્વારા હાથ ધરવામાં આવતું ભાષાનું અન્વેષણ વિશ્વને સમજાવવા બરાબર છે. કારણ કે સાહિત્ય પોતે પણ...માનવ ભાષાઓનું એક વિજ્ઞાન છે.

છેવટે, સાહિત્યમાં સમયની દ્વિવિધતાની સમસ્યા પ્રત્યેના તેના આકર્ષણને કારણે બાર્થ ફ્રેંચ સંરચનાવાદીઓનો પ્રતિનિધિરૂપ સંરચનાવાદી બની રહે છે. ભાષાકીય સમય અને વ્યવહારના સમયને બાર્થ જુદા પાડે છે તથા કૃતિમાં આવતી સમયવ્યવસ્થા (જે બોલનાર અને તેની ઉક્તિના સમ્બન્ધથી નક્કી થાય છે) અને ઇતિહાસની સમયવ્યવસ્થા (ભૂતકાળની ઘટનાઓનું બયાન આપનાર કાળ) વચ્ચેના ભેદ પર બાર્થ ભાર મૂકે છે. તેનું વિવેચન ઘણી વાર અનેક લયવાળા સમયની સંરચના તથા કોઈ નિશ્ચિત સાહિત્યકૃતિમાં તેના સૂચિતાર્થોનું અન્વેષણ કરે છે. ઓછામાં ઓછુ આ બાબતમાં તો રૂપરચનાવાદની માફક ફ્રેંચ સંરચનાવાદ પણ અનુકરણની પર્યાપ્તતા તથા કૃતિ અને એના વાચકવર્ગ વચ્ચેના નૈતિક વિપર્યય-એ બંને પરત્વે દુર્લક્ષ સેવે છે.

જ્યોર્જિસ પુલે તથા જીનિવા જૂથના માર્શલ રેમોં, આલ્બેર બેગ્વાં જેવા બીજા વિવેચકોનો ચાવીરૂપ શબ્દ છે ચૈતન્ય. પ્રવર્તમાન ફ્રેંચ અસ્તિત્વવાદીઓમાં પૂલે સૌથી વધારે પ્રતિષ્ઠિત છે. તેના મત પ્રમાણે સાહિત્ય એટલે લેખકનું ચૈતન્ય, એનાથી કશું ઓછું નહીં, કશું વધારે નહીં. સાહિત્યનું વાચન એટલે લેખકના ચિત્તમાં પ્રવિષ્ટ થવું.

'Studies in Human Time' (૧૯૪૯), 'Th Interior Distance' (૧૯૫૨), તથા 'Metamorphosis of the Circle' (૧૯૬૧) નામના ત્રણ મહત્ત્વના ગ્રંથોમાં પૂલે અત્યન્ત ભારપૂર્વક જણાવે છે કે લેખકના ચૈતન્યની ગુણવત્તા તપાસવી એ જ કથાસાહિત્યના વિવેચનનું સદાય માટેનું અનિવાર્ય કાર્ય છે. તે જણાવે છે કે વ્યક્તિએ હમેશાં દરેકમાં રહેલી સ્વ વિશેની વિશિષ્ટ સંજ્ઞાના વિશિષ્ટ સૂરને પારખવો હતો. મહાન નવલકથા જીવનને ચિત્તના વિસ્તરણ અથવા સંવર્ધન તરીકે જ નિરૂપે છે; તેમાંનું બાકી બધું ઓછા મહત્ત્વનું છે. પૂલે કથાસાહિત્યની રસલક્ષી ગુણવત્તા કરતાં વધારે તો માનવ-માનસશાસ્ત્ર રૂપેનો જ વિચાર કરે છે. આ પ્રકારના વિવેચનનો હેતુ કૃતિમાં સ્ફુટ થયેલા ચૈતન્યના

વૈશિષ્ટ્યને ઓળખી કાઢવાનો છે. સર્જનપ્રક્રિયા પણ ચેતનાની રૂપ પામવાની પ્રક્રિયા છે, તથા વિવેચન એટલે અન્ય ચૈતન્ય વિશેનું ચૈતન્ય. એટલે આ વિવેચકોને 'ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકો' તરીકે ઓળખાવવામાં આવે તો કશું આશ્ચર્ય નથી.

લેખક પોતાના સભાન અસ્તિત્વની સમજણ જે રીતે પ્રાપ્ત કરે છે તેની અવાન્તર સ્થિતિઓની પુનર્રચના કરવાનો પ્રયત્ન પૂલે કરે છે. તે પોતાનું ધ્યાન સર્વસામાન્ય માનવ અનુભવો ઉપર કેન્દ્રિત કરે છે તથા સાહિત્યને એ અનુભવના શ્રેષ્ઠ પ્રત્યક્ષીકરણ તરીકે લેખે છે. સંરચનાવાદથી વિરુદ્ધ પૂલે બાની અને પદવિન્યાસ જેવી રૂપરચનાની વિગતોની ઝીણવટભરી તપાસ પ્રત્યે વિવેચને દુર્લક્ષ સેવવું જોઈએ એવી હિમાયત કરે છે. વિવેચક તરીકે પૂલે કૃતિમાં સમ્પૂર્ણ અ-વસ્તુલક્ષી એવી સર્જકની કર્તા તરીકેની વાસ્તવિકતા શોધી કાઢવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

સાહિત્ય અને વિવેચન બન્ને જે સમાન અનુભવને અભિવ્યક્ત કરવામાં એકબીજાની સ્પર્ધામાં ઊતરે છે તે અનુભવ જ સામાન્ય રીતે પૂલેના સાહિત્ય વિવેચનનું લક્ષ છે. ઐતિહાસિક તુલનાઓ અગર સાહિત્યિક સાદૃશ્યો વગેરે નૂતન પ્રસ્થાનબિન્દુઓનાં સાધન હોઈ શકે, એ કદી વિવેચનમાં સાધ્ય ન બની શકે.

સાહિત્યિક સંરચનાની સંરચના તરીકેની વાત તો પૂલે ભાગ્યે જ કરે છે, સાહિત્યિક સંરચનાની બહારના જગત સાથે તો એથી પણ ઓછો સંબંધ રાખે છે. બીજા કેટલાક જીનિવા વિવેચકો સાહિત્યિક રૂપરચનાના ભિન્ન ભિન્ન પાસાંના વિશ્લેષણમાં રપાનાથી ય આગળ વધે છે એ સાચું છે પણ સર્જકની ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ પામવાની રીતમાં જ પૂલેને વધારે રસ પડે છે. આ રીતનું જ નામ શુદ્ધ ચૈતન્ય. વળી પાછા આપણે ફરી ઓગસ્ટનોના અને આરંભકાળના વિક્ટોરિયનોના નૈતિક અને અનુકરણમૂલક અભિગ્રહોથી ખૂબ દૂર આવી ચઢ્યા.

રોબ્બ-ગ્રિયેના મત અનુસાર સાહિત્યિક વાસ્તવ વિશેષ રીતે અગર સંપૂર્ણ રીતે અનુકરણ અગર તો સ્વાયત્તતાની નીપજ નથી. તે અનુકરણમૂલક અભિગમની સરખામણીમાં સ્વાયત્તતામૂલક અભિગમને વધારે પસંદ કરતો હોય તેમ લાગે છે; તેમ છતાં તેનો 'વાસ્તવ' વિશેનો મત કોઈ પણ અંતર્ગત અર્થ અથવા તો નિશ્ચિત વિન્યાસ વિનાની કોઈ માત્ર નિષ્ચેષ્ટ વસ્તુ તરીકેનો છે. તે માને છે કે આનાં પરિણામરૂપે સાહિત્યિક વાસ્તવે પોતાનું ધ્યાન ઊંડાણ ઉપર નહીં પરંતુ સપાટીઓ પર જ કેન્દ્રિત કરવું જોઈએ; કારણ કે જે છે તે માત્ર સપાટી જ છે. વાસ્તવવાદી નવલકથા 'કાલ્પનિક માનસશાસ્ત્ર, સાથે સંબંધ

ધરાવી શકે. પરંતુ નવલકથાએ પાત્રો જે જગતમાં છે તેનો નહીં કિંતુ એ પાત્રો જે જગતની કલ્પના કરે છે તેનો વિચાર તો કરવો જ જોઈએ. અહીં પ્રથમ ઉલ્લેખિત વાસ્તવિક જગત તો માત્ર બાહ્ય પરિમાણમાં જ અસ્તિત્વ ધરાવે છે. પાત્રો જેની કલ્પના કરે છે તેને જ 'જુએ' છે, એ સિવાય અન્ય કશાનું અસ્તિત્વ નથી. જ્યારે વાસ્તવવાદ 'વાસ્તવવાદી' બનવામાં નિષ્ફળ થાય છે ત્યારે એનું કારણ પણ એ જ કે તે આ સત્યોને સ્વીકારવામાં અને સ્ફુટ કરવામાં નિષ્ફળ જાય છે. રોબ્બ–ગ્રિયેના મત અનુસાર 'વાસ્તવ' એટલો બધો અગોચર અને અવ્યાખ્યેય છે કે આપણે એને એબ્સર્ડ પણ ન કહી શકીએ. ઉદાહરણાર્થે, અગર બહારનું જગત માનવથી પર હોય તો પછી માનવથી પર છે. તથા એટલા માટે તે જગત કરુણ અગર અર્થહીન છે એમ કહેવું એ તો તેને એક કૃતક અર્થ આરોપવા બરાબર છે. રોબ્બ–ગ્રિયે પૂછે છે, દરેક વસ્તુ એ 'કંઈક' એમ શા માટે ? શા માટે દરેક વસ્તુને કોઈ 'અર્થ' હોવો જ જોઈએ ? વાસ્તવ કેવળ છે (અને આ વાક્યને આગળ લંબાવવું એ તેને વિકૃત કરવા બરોબર છે); અને નવલકથાના 'ભાવિ વિશ્વમાં' વાસ્તવનું એ રીતનું જ નિરૂપણ થવું જોઈએ. આગળ ચાલતાં તે કહે છે, સઘળાં ટીકા ટિપ્પણો અન્યત્ર મુકાઈ જશે.. '

ત્યાર બાદ લાંબા ગાળા પછી પણ પાત્રો તો માત્ર 'ત્યાં' રહેશે જ. રોબ્બ–ગ્રિયે સાહિત્યિક વિવેચકો પ્રત્યે સાશંક છે. તેના મત પ્રમાણે સર્વશ્રેષ્ઠ કથાસાહિત્ય સામાન્ય વાચકોની પકડમાં આવતું જ નથી–એટલે જ રોબ્બ–ગ્રિયે કાફકાની અમર્યાદ પ્રશંસા કરે છે.

સામાન્ય રીતે તટસ્થ રહેતો રોબ્બ–ગ્રિયે નવલકથાકાર તરીકે પોતાની જ ટીકા કરતાં અનુકરણવાદી પરંપરાની સરખામણીમાં સ્વાયત્તતાવાદી પરંપરા પ્રત્યેનો પોતાનો અભિગ્રહ સ્પષ્ટ કરે છે. કથાસાહિત્ય એટલે જ એક 'નવ્ય જગતનું સર્જન' એવું જણાવી રોબ્બ–ગ્રિયે કહે છે:

> 'હું ઉતારો કરતો નથી, હું તો નિર્માણ કરું છું. ફ્લોબેરના પણ આ જ પુરાણી ઇચ્છા રહી હતી: શૂન્યમાંથી કાંઈ બનાવવું, એવું કાંઈ બનાવવું કે જે કૃતિની બહારની કોઈ પણ વસ્તુનો આધાર લીધા વિના સ્વતંત્ર રીતે ટકી શકે...(એમાંથી) એક નવા પ્રકારના કથકનો જન્મ થાય છે, તે પોતે જે કાંઈ વસ્તુઓને જુએ છે તેનું વર્ણન કરતો નથી પરંતુ તે પોતે જે કાંઈ કલ્પે છે તેને જુએ છે. તથા આ નાયક–કથક 'પાત્રો' સાથે સ્હેજ પણ સાદૃશ્ય ધારણ કરવા માંડે કે તેઓ મિથ્યાભાષીઓ બની જાય છે.'

માત્ર ઈશ્વર જ 'વસ્તુલક્ષી' થઈ શકતો હોવાને કારણે રોબ્બ-ગ્રિયેના મત અનુસાર નવલકથા લાક્ષણિક રીતે જ સંપૂર્ણ આત્મલક્ષી સાહિત્ય પ્રકાર છે. માનવ પોતે જ પોતાનો કથક છે. પ્રતિ-અનુકરણમૂલક માન્યતાની અભિવ્યક્તિમાં રોબ્બ-ગ્રિયે અન્યત્ર તો એનાથી ય વધારે સ્પષ્ટ છે. જ્યોર્જ લેવિનના 'Realism Reconsidered' નામના લેખમાંથી ઉક્તિ ટાંકીએ તો, સઘળું કથા સાહિત્ય કલ્પના જ છે.

> નવલકથાકાર કલ્પના કરે છે, કોઈ પણ નમૂના વિના મુક્ત રીતે નિર્માણ કરે છે—એ હકીકતમાં જ નવલકથાકારનું સામર્થ્ય રહેલું છે. આધુનિક કથાસાહિત્યનું એક નોંધપાત્ર લક્ષણ એ છે કે તે આ લક્ષણનું વિચારપૂર્વક પ્રતિપાદન કરે છે...અને તે ય એટલી હદે કે છેવટે નિર્માણ અને કલ્પના જ આ કૃતિનો વિષય બની જાય છે...(કલા)... એની સામે અસ્તિત્વ ધરાવતા કોઈ સત્ય ઉપર અવલંબિત નથી; અને આપણે કહી શકીએ કે એ કશા અન્યની નહીં પરંતુ પોતાની જ અભિવ્યકિત કરે છે. એ પોતાના એક આગવા સમતુલન તથા પોતાના આગવા અર્થને સર્જે છે. ઝેથાની માફક એ પોતે જ ઊભી રહે છે અથવા નિષ્ફળ જાય છે...

રોબ્બ ગ્રિયેના મત અનુસાર કલાકાર 'કોઈ પણ નમૂના' વિના સર્જન કરે છે, કલા કોઈ પહેલેથી સ્વીકારી લીધેલા સત્યની નહીં પરંતુ પોતાની જ અભિવ્યકિત છે. કલા નથી અનુકરણ કરતી, નથી તે કોઈ બોધ આપતી; નથી તેનો કોઈ અર્થ કે તે માત્ર છે.

આમ આ સદી પૂર્વેના એંગ્લો-અમેરિકન વિવેચનના બીજરૂપ તત્ત્વ-રૂપરચનાવાદને આ સદીમાં યુરોપમાં કલાકૃતિએ નિર્મેલા જગત, અર્થાત્ તેના આંતર્ જગતના કાર્ય અને પરિણામ રૂપે ઘટાવવામાં આવે છે; તથા આ આંતર્ જગતની વાસ્તવિકતા, કોઈ પણ અનુકરણમૂલક અથવા નૈતિક અભિગ્રહો નહીં ધરાવતા એવા કલાકારને ઉપલબ્ધ કાચી સામગ્રીમાંથી તે કેવી કુશળતાથી પેલા આંતર્ જગતનું નિર્માણ કરે છે એની પર આધારિત છે. આ પ્રકારનું વિવેચન 'Lives of the English Poets' કરતાં માત્ર બસો વર્ષ પછીનું છે એટલું જ કહેવું પૂરતું નથી.

પત્રચર્ચા

સુમન શાહ

માનનીય તંત્રીશ્રી,

'એતદ્'–૬માં પ્રકાશિત 'સર્જકતા'–વિષયક મારા વ્યાખ્યાનની નોંધ અંગે શ્રીમતી ભારતી મોદીએ 'એતદ્'–૮માં ઉઠાવેલા 'કેટલાક પ્રશ્નો' વિશેનું મારું આ લખાણ પ્રકાશિત કરી આભારી કરશો. એમની પત્રચર્ચા મને અન્યાય કરનારી છે અને વાચકવર્ગને મારા વ્યાખ્યાનના હાર્દથી વિમુખ કરનારી છે. મારા વ્યાખ્યાનમાંની મુખ્યત્વે ત્રણ બાબતોને તેઓ સમજી શકયાં નથી, અથવા તો તેમણે તેની ઉપેક્ષાનો રાહ લીધો છે :

(૧) મારું વ્યાખ્યાન 'સર્જકતા'–વિષયક છે, સર્જકતાને 'પોષક' પ્રવૃત્તિઓ વિશેનું છે. છતાં તેમાં ભાષાપરક સર્જકતાનો મર્યાદિત વિચાર જ રજૂ કર્યો છે. સાહિત્ય કે સર્જનાત્મક સાહિત્ય વિશેની કે તે સર્જવાને વિશેની મેં કશી મોટી ભૂમિકાએ વાત કરી જ નથી. કોઈને 'સર્જક' બનાવવાનો અહીં કશો ઉપક્રમ છે જ નહિ, પછી 'એતદ્'ના બધા જ લેખકો (વાચકો નહિ?) સુરેશ જોષી થઈ જાય એવો વહેમ પણ આ લખનારને તો કેવી રીતે પડે? આ અંગે શ્રીમતી મોદીનું અને વાચકોનું પ્રસંગ પડ્યો છે માટે, મારા વ્યાખ્યાનના આ અંતિમ શબ્દો પ્રત્યે નવેસરથી ધ્યાન દોરું છું :

'સાહિત્યનું શિક્ષણ છેવટે તો વિદ્યાર્થીની સાહિત્યિક સૂઝ જન્માવીને જ

ચરિતાર્થ થઈ શકે. બાકી માળખાંઓ ને નિયમો, ધોરણોની વિભાવનાઓના દાનથી **કોઈને ક્યારેય સર્જક બનાવી શકાશે નહિ**–બલકે એવી કશી સર્જકતાનો નાશ કરી શકાશે ખરો!'

સુજ્ઞો જોઈ શકે છે કે આવું કહીને અપ્રત્યક્ષપણે વ્યાખ્યાતાએ પોતે રજૂ કરેલાં પોતાનાં જ વૈચારિક માળખાંઓનો પણ સર્જનની સહજતાને સારુ છેદ ઉડાવેલો છે. મારા સમગ્ર વ્યાખ્યાનમાં હું આવા આવા paradoxesની ભૂમિકાએ છું–નહિ કે contradictionsની.

(૨) મેં પ્રારમ્ભે જ કહ્યું છે, કે મારું વ્યાખ્યાન 'માધ્યમિક કક્ષાના વિદ્યાર્થીઓને' (અને એવા ભાષકોને) લક્ષમાં રાખીને રચાયું છે. એને 'સરેરાશ શિક્ષક માટે અપાયેલું ભાષણ' ન કહેવાય. એવું લખનારાં શ્રીમતી મોદીની એ સહેતુક શોધ છે. ખરેખર તો એવા શિક્ષક આસપાસની પરિસ્થિતિનો સૌ લંબાણથી (અને કશી નાનમ વિના) વિચાર કરી શકે એવો એક આડકતરો આશય પણ આ વ્યાખ્યાનનો છે. સરેરાશ શિક્ષક નહિ પણ એણે કરવી જોઈતી પ્રવૃત્તિઓ મારો વિષય છે. વસ્તુતઃ એ શું કરે છે અને એણે શું કરવું ઘટે તેનો અહીં 'સંસ્કરણ–સંવર્ધનના અવકાશ' સહિતની નમ્રતાથી સહવિચાર કરેલો છે (જુઓ પૃ. ૪૫). એમાં ૧૯૨૦માં કઇ વ્યાખ્યાઓ હતી; આને phonological creation કહેવાય, syntectic કહેવાય કે પછી semantic કહેવાય વગેરે પ્રકારની પણ્ડિતાઈના ડેળને ક્યાંય મોવણ તરીકે વાપર્યો નથી–બલકે ભાષાવિજ્ઞાનીય પરિભાષાને પણ ન છૂટકે જ વાપરી છે.

(૩) મેં હમણાં જ કહ્યું તેમ હું આ વ્યાખ્યાન દરમ્યાન paradoxical ભૂમિકાએથી વાત કરું છું. એટલે વ્યાકરણને વિસરી જઈને સર્જકતાને સારુ મુક્તિ મેળવવાની પણ વ્યાકરણને ફગાવી દઈ બિન–વ્યાકરણી કશું લખવાની હિમાયત મેં નથી કરી. મારી અર્થનિરપેક્ષભાવે થતા પ્રયોગોની ચર્ચા પાછળ આ જ દૃષ્ટિબિન્દુ છે. તેની જ રીતે મૂર્ત–અમૂર્ત levelsને વિશ કે વસ્તુ–સંજ્ઞા અને ધ્વનિ–કાવ્યાર્થ જેવી કોટિઓમાં રહીને જ તેમાં મોકળાશ ને મુક્ત અવરજવર હાંસલ કરવાને વિશે જરૂરી તાત કરી છે. એ જ રીતે, સાહિત્યક્ષેત્રે રૂઢ થયેલાં છંદાદિ ઉપકરણો અપનાવીને વિવેકપૂર્વક છોડી દેવામાં મુક્તિ સાર્થક થઈ ગણાય એમ જ પ્રતિપાદિત કર્યું છે.

હું કોઈ પણ બે વિરોધી મનાતી entitiesનું demarcation કેટલું તો ભંગુર હોઈ શકે તેની તથા એ જ ભેદરેખા પર મુક્તિ અર્પનારો અવકાશ કેટલો તો રચી શકાય–જે સર્જનાત્મક ઉન્મેષનો જનક બની રહે–તેની જ શોધમાં વિસ્તરતો

રહ્યો છું. આ અભિગમને કોઈ પણ existenceની અથવા personal beingની સ્વાતન્ત્ર્ય માટેની સંઘર્ષ–ભૂમિકાએ પ્રમાણી શકાય–બલ્કે એ દિશાની દાર્શનિક પીઠિકાએ અધિકૃત પણ ઠેરવી શકાય. અહીં એ પણ ઉમેરવું ઘટે કે grammar of possibilities જેવી નૂતન ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસાનું અધ્યયન આમાં ઘણું માર્ગદર્શક નીવડી શકે.

શ્રીમતી મોદી મારી paradoxical positionને તેમ જ આ અભિગમને જાણી–પ્રમાણી શક્યાં નથી, બલ્કે તેને 'સ્વયંવિરોધી' (self–contradictory) લેખવાની ભૂલ કરી બેઠાં છે. તેમણે વારેવારે મારી વ્યાકરણ વિશેની 'વ્યાખ્યા' અંગે જોયેલો વિસંવાદ એમની પત્રચર્ચાનો 'સમ' છે-જ્યાં તેઓ વળી વળીને આવતા હોય છે. વ્યાકરણને જ્યારે હું 'ભાષાકીય ઉન્મેષોમાં વાંચવામાં આવેલી ને પછી નિબદ્ધ કરેલી એક વ્યવસ્થા' કહું છું ત્યારે, જણાવ્યું છે તેમ, એ 'સર્વસાધારણ સ્વરૂપના વ્યાકરણ'ની એક કામચલાઉ વાત છે, એ શું વ્યાખ્યા છે? (જુઓ પૃ. ૩૭). નથી એમ જ લેખવાનું હોય ને? સ્પષ્ટ છે, કે 'વ્યાકરણ' શબ્દનો એમાં માત્ર ન્યૂનતમ અર્થ વ્યક્ત થયો છે–અને તેથી જ, તેમાંથી આજની કોઈ પણ well elaborated વ્યાખ્યાને ગણ સંસૃજન પામતી દર્શાવી અપાય! ભાષકે ગર્ભિતપણે જે કંઈ અંતર્ગત કર્યું હોય તે બધું વ્યાકરણમાં નિયમોને રૂપે નિબદ્ધ થઈને બહિર્ગત થતું હોય છે. આમાં, 'નિબદ્ધ કરેલું છે '**એટલે આત્મસાત્ કરેલું નથી**' એવો શ્રીમતી મોદીએ કરેલો અર્થ (!) તેમના જ વડે થયેલા ગમ્ભીર તર્કછલનું ઉદાહરણ છે.

હું તો ભાષકની આંતરસૂઝ અને વ્યાકરણ એ dichotomyને સમજ ખાતર ઊભા કરવામાં આવેલા દ્વૈતને રૂપે અને તેથી જ વાસ્તવમાં પરસ્પરપૂરક લેખું છું. આવું જ ભાષાસામર્થ્ય (linguistic competence) અને ભાષા–પ્રયોગ (linguistic performance) વિશે, ઊફરા જવું અને ઊફરા ન જવું એટલે કે deviant અને norm વિશે સમજવું રહ્યું. આ બધાં જ જોડકાંઓને મેં તેમની વચ્ચે પ્રવર્તતાં distinctions અન્વયે ભાષાવિજ્ઞાનના customary usagesને રૂપે પ્રયોજ્યાં છે. એટલું જ નહિ, એ distinctionsને ઉચિત રીતે જ relative ગણ્યાં છે. પરિણામે હું આવી કોઈ પણ dischotomyને એ રીતે ઘટાવું છું; તેની વચ્ચે dynamic potentialitiesના સંભવો વાંચી શકું છું. કોઈ પણ dichotomyને વિરોધોમાં વહેંચાઈ ચૂકેલી જડ અને અગતિક entitiesને રૂપે હું નથી ગણતો. આટલા સરળ અને પ્રાથમિક સ્વરૂપના પરિભાષાપરક ખ્યાલમાંથી જન્મેલી 'સર્જકતા' વિશેની એક સાદી ચર્ચાને પામવાનું દુષ્કર ન ગણાવું જોઈએ.

ત્રણ મુદ્દાની આટલી પ્રસ્તાવના બાદ તેમના બધા જ પ્રશ્નોના જવાબ, તેમના જ ક્રમે; ટૂંકમાં આ પ્રમાણે છે:

(૧) સરેરાશ શિક્ષક વ્યાકરણ માટે જ સાહિત્ય શીખવે છે. આમાં પુરવાર કરવા જેવું કશું રહ્યું જ નથી ! આ મારા અને મારા જેવા અનેકોના, શિક્ષકોના પણ, પરોક્ષપ્રત્યક્ષ અનુભવની વાત છે. આપણે ત્યાંનું સાહિત્યનું કોઈ પણ પાઠ્યપુસ્તક આ વ્યાકરણપરક હેતુથી મુક્ત નથી. સાહિત્યના સૌ અભ્યાસીઓને આ સુવિદિત એવી હકીકત છે, આપણી શિક્ષણ–પરિપાટીમાં સાહિત્યેતર બાબતોનો મહિમા ગાવો પડે છે એ લાચારી તો સૌની છે. આ કશી મોજણી કરીને પુરવાર કરવાની બાબત નથી, મૂલગામી પરિવર્તન માગતી આપણી એક નોંધપાત્ર સમસ્યા છે. એવા સરેરાશ શિક્ષકને 'બિચારો' કેમ કહેવાય ? અહીં તો એના હમદર્દ થવાની વાત છે. શ્રીમતી મોદી 'પુરવાર કરવું રહ્યું'–પ્રકારની શાસ્ત્રીયતામાં વાતને ગૂંચવવા માગે છે !

(૨) વ્યાકરણની મેં જે કશી 'વ્યાખ્યા' આપી છે એમ ગણાતું હોય, અને જો એ ૧૯૨૦ જેટલી જૂની હોય–તો એ બંને બાબતોનો મને શો વાંધો છે? 'આજે આજે' નામની કશા સામયિક સંવેગ (time impulse)થી હું પીડાતો નથી, કે હું 'એતદ્'ના વાચકો' જેવા કશા abstractionના વ્યામોહમાં પણ નથી. એટલે વિમાસું છું કે 'એતદ્'ના વાચકોને શ્રીમતી મોદીએ એ સાલ જણાવી તે બદલ તેમનો આભાર માનું કે રંજ અનુભવું ? ભાષકે આત્મસાત્ કર્યું તે વ્યાકરણ સ્વરૂપે નિબદ્ધ થયું–એટલું જે સરળ છે તેને તેઓ અહીં નાહકનાં ગૂંચવે છે, જે વિરોધે નથી તેને તેમ કલ્પે છે, ને જૂઠાણું નથી ત્યાં ઊભું કરે છે.'

(૩) મેં લક્ષણાદિ શબ્દશક્તિઓની વાત કરતા પરમ્પરાગત રસમીમાંસકોની સાથે માત્ર તુલનાર્થે ભાષાવિજ્ઞાનને વરેલા આધુનિક રસમીમાંસકોનો નિર્દેશ કરેલો છે. ને ઉઘાડું છે કે હું બીજા વર્ગના આધુનિકો સાથે પૂરો સમ્મત છું–ને તેથી તો આ વ્યાખ્યાન રચ્યું છે ! હું તેમની સાથે સમ્મત નથી ?–શ્રીમતી મોદીને આવી એક નિરાધાર અટકળ થાય છે ને તે કેટલી ગેરરસ્તે દોરનારી છે તેનો જવાબ મેળવવાની પરવા કર્યા વિના, હું સમ્મત નથી છતાં પણ 'સર્જનાત્મક સાહિત્ય લખાશે'–ની વિરોધી આશા સેવું છું એવો એમણે કટાક્ષ કર્યો છે, જે પાયા વિનાનો હોઈને હસાવનારો છે.

'શિક્ષક ઊંડરા જવાની પદ્ધતિ શીખવી શકે' એ મારા વ્યાખ્યાનનો કેન્દ્રવર્તી સૂર છે. પરન્તુ theory of deviation ભાષાવિજ્ઞાન કે શૈલીવિજ્ઞાનમાં તો

વરસોથી સુવિદિત છે! શ્રીમતી ભારતી મોદી તેને 'ભાષાવિજ્ઞાનના અભ્યાસીઓને અપરિચિત એવો આ કોઈ નવો સિદ્ધાન્ત લાગે છે' એમ કહે છે ત્યારે અચરજો શમતાં નથી!

'વ્યાકરણ વિસરવાથી **સર્જનાત્મક સાહિત્ય** લખાશે'–એવા એમણે તારવેલા ભ્રમમાં હું નથી. ઊફરા જવું એટલે ભાષાકીય અભિવ્યક્તિઓનો લપટો પડી ગયેલો રાજમાર્ગ છોડી આગવો ચીલો ચાતરવો. બિન–ભાષાકીય અભિવ્યક્તિઓને વિશે પણ આ એટલું જ સાચું છે; બલકે ચાન્સ, અકસ્માત અને randomness જેવાં તત્ત્વોથી માંડીને જેને સુકલ્પિત aesthetic volition કહેવાય તેવી બે છેડાની આખી range of creativityને વિશે પણ સાચું છે. વ્યાખ્યાન દરમ્યાન મારું તાત્પર્ય તો એ રહ્યું છે કે વ્યાકરણ વિસરી જવાથી સર્જકતાનો સંભવ ઊભો થશે. એ સર્જકતા તે ભાષામાં રહીને જ કરવાની ક્રીડા છે, એવી સર્જકતામાં મેં કોટિઓ અને માત્રાના ભેદો પડે એ હકીકતને પણ માન્ય રાખી જ છે (જુઓ પૃ. ૩૮). શ્રીમતી મોદીએ મારાં આ બધાં reservationsને ધ્યાનમાં જ નથી લીધાં! બાકી જ્યાં જ્યાં ઊફરા જવાનું બન્યું ત્યાં ત્યાં સર્જક–ઉન્મેષ પ્રગટ્યો એવો નિયમ તો કેમ કરીને કરાય? પણ જ્યાં જ્યાં સર્જક–ઉન્મેષ પ્રગટ્યો હોય ત્યાં ત્યાં ઊફરા જવાનું બન્યું પણ હોય–એવો નિયમ કરાય. અને એવા વાસ્તવિક સત્યની પ્રતીતિઓને જોરે જ વિદ્યાર્થીઓ માટે અહીં 'સર્જકતા'ની 'પ્રવૃત્તિઓ'ની કલ્પના કરેલી છે! જે કંઈ non-grammatical છે તે બધું જ poetical છે એમ નહિ–મારા વ્યાખ્યાનમાંથી ક્યાંય આવું તાત્પર્ય ઉપસતું બતાવી શકાશે નહિ. વ્યાકરણને વિસરી જવું એટલે એને ફગાવી દેવું ને મનફાવે તેમ લખવું એવું હું નથી જ સમજતો તે તો મેં આપેલાં સંખ્યાબંધ દષ્ટાન્તો પરથી પણ સમજાય તેવું નથી? હું અમુક અભિવ્યક્તિલક્ષી હેતુઓને સિદ્ધ કરવા હાથ ધરાતા process of foregrounding નિરપેક્ષ એવી entity તો છે જ નહિ! વ્યાકરણના અનન્ત શક્યતાઓવાળા setમાંથી પોતાને વણવપરાયેલી ભાસતી શક્યતાઓનો સર્જક તાગ કાઢે છે–સાહિત્યિક જૂક્તિઓ વડે તેમ કરે છે, એ જ વિવક્ષા છે. આવું કરતી વખતે કહેવાતી વાસ્તવિકતા અને શબ્દોનાં રૂઢ અર્થરૂપોનું તથા ભાષાકીય એકમોની નિશ્ચિત ભાતો (patterns)નું backgrounding ઊભું કરવું પડે. Fg અને Bgના એવા polarization વચ્ચે વ્યાકરણ પોતે જ 'scale of poeticality' અર્પી રહે. અહીં એમ ફલિત થશે કે વ્યાકરણી ભાષાનું સાહિત્યિક ભાષામાં રૂપાન્તર કરનારાં deviationsને આપણે વ્યાકરણના એ જ નિયમોનું

ઉલ્લંઘન કરવાથી એવી ઉફરી રચનાઓ જન્મી છે. કે પણ નિયમનું ઉલ્લંઘનકે તત્ત્વતઃ નિયમ વડે જ સમર્થિત થતું હોય છે. આ વિરોધાભાસ છે, પણ contradiction નથી, paradox જરૂર છે. અહીં ઉમેરવું ઘટે કે બધાં સાહિત્યિક deviations વાસ્તવમાં તો પદ્ધતિપુરઃસરનાં જ ઉલ્લંઘનો છે, systematic violations છે! અને તેથી જ, ભાષાવિજ્ઞાનને વરેલા સાહિત્યવિવેચકો એને પૂરી વસ્તુલક્ષી ભૂમિકાએ સમજાવી શકે છે, પરમ્પરાગતોની જેમ વૈયક્તિક ગમા-અણગમાના વળગાડમાંથી પોતાની વાતને અને મતને બચાવી શકે છે.

(૪) સરેરાશ શિક્ષક મારી નજરે 'બિચારા' નથી તેથી મને ખબર છે કે 'અનર્થકતાની ભૂમિ'નો યૌગિક અર્થ તો એ જાણે જ છે! મને ત્યાં એ અર્થથી વિશેષ કશું અભિપ્રેત નથી.

(૫) 'ભાષાસામર્થ્ય' સંજ્ઞાને linguistic competenceના પર્યાય તરીકે વાપરી છે તે તો તેના સંદર્ભો વડે જ સ્પષ્ટ નથી થતું? સુવિદિત છે કે પ્રત્યેક માનવ-વ્યક્તિના જ્ઞાનવિષયક અનુભવોની સંખ્યા ઘણી મર્યાદિત હોય છે. જેમાં વખત જતાં આપણે ભાષાકીય તત્ત્વોની એક મર્યાદિત યાદીને પામીએ છીએ. આપણી એ finite inventory of basic elementsનું પહેલું પ્રતીક છે 'વાક્ય'. તેનો, વ્યાકરણનો અને પછીનાં અનેક વાક્યો વચ્ચેનો સમ્બન્ધ આવો છે:

વા..... (વ્યા).....વા$_{૧}$ વા$_{૨}$ વા$_{૩}$

આ ભૂમિકાએ 'દરેક ભાષક વ્યાકરણ જાણતો જ હોય' એવું શ્રીમતી મોદી જણાવે છે તે ખોટું ઠરે છે. દરેક ભાષક ભાષાને વિશેની આંતરસૂઝ ધરાવતો હોય એમ કહી શકાય ખરું–વ્યાકરણ તો શિક્ષણ અને સાંસ્કૃતિક પદ્ધતિઓ માળખાંઓમાંથી શીખાય છે, શિખવાય છે. આમ અહીં કશો વિરોધ નથી જ.

(૬) હા, ભાષાસામર્થ્યમાં મારા મતે ધ્વનિતન્ત્ર ઉપરનો કાબૂ પણ આવી જાય એટલું જ નહિ, નં. ૭માં તેઓ કહે છે તે 'આજના' વ્યાકરણનું બધું જ એમાં આવી જાય, અને એ તમામથી ઉફરા જવું એ જ મારી વિવક્ષા છે, એ ઉફરા જવું તે શું તેને હું મારા નં. ૩માં ઉપર વર્ણવી ગયો છું. અહીં, 'નિબન્ધ કરેલું' છે અર્થાત્ આત્મસાત્ કરેલું નથી' એવું જે શ્રીમતી મોદીએ સમીકરણ માંડ્યું તે પોતે જ fallacy of intentionનું છે–પછી તો સ્વાભાવિક છે કે હું જ 'fallacyના ચક્કરમાં ફસાયેલો' લાગું! સાચે જ, fallacy એવી ચેપી ચીજ છે?

(૭) મેં અહીં 'ધ્વનિસ્વરૂપ'થી ઊફરા જેવાની વાત કરી જ નથી–જે કહ્યું છે તે હમણાં જ સ્પષ્ટ કરું છું. મારા વ્યાખ્યાનના એક નિશ્ચિત ભાગમાં (પૃ. ૩૮ થી ૪૧) મેં ભાષકને તેના પોતાના ભાષાસામર્થ્યને વિશે **સભાન કરનારી** પ્રવૃત્તિઓની ચર્ચા કરી છે, તેની ભાષાસૂઝની ગર્ભિત રહેલા નિયમોથી નવેસરથી સભાન કરવો જરૂરી છે એવી વાત કરી છે. પણ શ્રીમતી મોદી, સુરેશ જોષી જેવા સાહિત્યસર્જક પણ ધ્વનિસ્વરૂપના ઊફરા જવા જાય તો શું થાય કહીને મશ્કરી કરવાની ઉતાવળમાં, મારો મુદ્દો વિષયના કયા ભાગને ચર્ચે છે તે જોવાનું ભૂલી ગયાં છે. મેં લખ્યું છેઃ 'ભાષકે પોતાની ભાષાનું ધ્વનિતન્ત્ર પણ પોતાના ભાષાસામર્થ્યની એક નોંધપાત્ર વીગત તરીકે આત્મસાત્ કર્યું હોય છે. એની ઉક્તિઓના ઉત્પાદનમાં **ધ્વનિતન્ત્ર વિશેની સભાનતા પણ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવી શકે.**' ઊફરા જવાનું નહીં ક્યાં આવ્યું ?

મારા આ મુદ્દામાં ખરેખર તો મેં 'આજના' વ્યાકરણમાં શ્રીમતી મોદી જેનો જેનો સમાવેશ કરે છે તે બધાંને વણી લીધેલાં છેઃ વાંચોઃ

'**ઉચ્ચારણવિષયક ધ્વનિનું કાવ્યવિષયક ધ્વનિમાં** થતું રૂપાન્તર **લાંબી સર્જનપ્રક્રિયાને આભારી છે;** અને તેથી આ પ્રવૃત્તિને **ધ્વનિતન્ત્ર–રૂપતન્ત્ર – વાક્યતન્ત્ર – શબ્દાર્થવિચાર – કાવ્યાર્થવિચાર** જેવી દિશામાં વિકસાવી શકાય છે.' (જુઓ પૃ. ૪૧).

સ્પષ્ટ છે કે હું શબ્દાર્થવિચાર પાસે અટકનારો–તેઓ તો અર્થસ્વરૂપ પાસે અટકી ગયાં છે–વ્યાકરણી કે માત્ર ભાષાવિજ્ઞાનનો અભ્યાસી નથી, મારી શોધ તો 'કાવ્યવિષયક ધ્વનિ' લગીની, કાવ્યાર્થવિચાર લગીની એટલે કે વ્યાકરણમાંથી કશું સર્જકતાલક્ષી વ્યાકરણ ઊભું કરવાની રહી છે–from grammar to grammar of poetry. અને આ વ્યાખ્યાન તેવા પાશેરાની પહેલી પૂણીયે ન કહેવાય તેની મને તો ખબર હોય જ ને ? આ વાતની પરવા નહીં કરનારાં શ્રીમતી મોદીની હઠને ભાષાવિજ્ઞાનની હઠ ગણી લઉં તો નભે ખરું ?

(૮) એટલે 'આજનું' વ્યાકરણ જાણનારમાં આ લખનારને જેટલી દિલચસ્પી છે, તેથી અનેકગણી વધુ એવી જાણકારીમાંથી સાહિત્યોપકારક કશુંક શોધનારને વિશે છે. મેં અહીં પણ free variationની આવલિઓ પ્રત્યે માત્ર, 'ધ્યાન દોરી શકાય' એમ જ કહ્યું છે, કશા 'પારિભાષિક અર્થનું F. V. કરવાની વાત નથી કરી ! આ જાણવાનું બાજુએ રાખીને શ્રીમતી મોદી મને શું જાણી લેવાનું જરૂરી લેખી રહ્યાં છે ?

(૯) 'એ–ઍ' અને 'ઓ–ઑ' ધારો કે બોલીભેદની સ્વરભિન્નતા હોય (હું

નથી માનતો, પણ એ ચર્ચા મારા હેતુ અહીં અપ્રસ્તુત છે) તો ય મને એની શી તકલીફ છે? અને ગમે તેમ હોય, તોય, શું આ સ્વરભેદ બોલાતી–છપાતી ગુજરાતી ભાષાના પ્રયોગોમાંથી નીકળી જાય છે?! શું તેઓ એમ માને છે કે માત્ર શિષ્ટ માન્ય ગુજરાતીમાં જ સાહિત્ય રચાય છે?! સ્વરભેદો પર કોઈ પ્રમાણભૂત કામ થયું નથી કે કેમ તે જુદી તપાસનો વિષય છે—છતાં સામાન્ય અભ્યાસી પણ કહી શકશે, કે ગુજરાતી ભાષા (કે તેની બોલી)નાં આ સુ–ચર્ચિત સ્વરવિષયક distinctions છે એ ઇતિહાસબદ્ધ વૃત્તાન્ત છે. એનો કશો પણ સમ્બન્ધ લઘુ–ગુરુ જેવી ધ્વનિનાં માપ અને કાવ્યવિષયક વ્યવસ્થા સાથે છે જ નહિ એમ?! અને તેને વિશેની માત્ર સભાનતા કેળવવા જેટલી આ પ્રાથમિક બાબતને કોઈ phoneticianનો જન્મ થવા લગી શું આપણે મુલતવી રાખી શકીએ ખરાં? હું માનું છું કે શ્રીમતી મોદીની આ મુદ્દા પરત્વેની ચીકાશ ચર્ચાની સ્વાદુતા (flavour)ને માટે જેટલી છે, તેટલી મુદ્દાનો તત્ત્વવિષયક ન્યાય કરવાને વિશે નથી. હું પણ પૂછું છું, પેલા સરેરાશ શિક્ષકનું અહીં શું થાય?

(૧૦) વાક્યતન્ત્રની નિશ્ચિતિ તોડવાની વાત મેં વાક્યની ચર્ચાના અનુસંધાનમાં કરી છે: વાક્યની syntagmatic axis પર નિશ્ચિતિભંગ શક્ય છે—જે પદ્ય અને તેનાં અનેકાનેક માપનું વૈવિધ્ય જન્માવે છે. આપણા વાક્યની વ્યાકરણી લવચીકતા તેમાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે અને ગુજરાતી પદ્યરચનામાં તેના લાભાલાભ બે ય છે (જુઓ પૃ. ૪૩). પણ વ્યત્યય અને વ્યુત્ક્રમનો સહારો લઈને મેં વધારે સરળ નિશ્ચિતિ-ભંગ, વાક્યની paradigmatic axis પર થઈ શકે છે તેની, 'પાંચ માઈલ બની આંગળી' કે 'પાંચસો વર્ષ જૂનો વરસાદ' જેવાં દૃષ્ટાન્તો સહિતની સંભાવનાઓ રજૂ કરી છે. એમાંથી semantic creations જન્મતા હોય તો ભલે, પણ એ નિશ્ચિતિભંગની practice નથી એમ તો કોઈયે અભ્યાસી કહી શકશે ખરો? ખરેખર તો, syg. A. para. A.નું આ સાર્થક 'કવિકર્મ' યાકોબ્સનકથિત 'principle of equivalence' નો નિર્દેશ આપે છે અને એમ મૂળગામી રીતે ભાષાના 'poetic function'ની દિશામાં આપણને વિચારતા કરે છે. 'આજનો semanticsનો અભ્યાસી' આવા આવા તમામ કાવ્યાત્મક પ્રયોગોનો જવાબ 'એ semantic creation છે' એટલું કહીને આપી દે, તો એવી labelling activity એને કઈ સાહના અભ્યાસમાં મૂકાવે? અને ત્યારે એ સાહિત્યવિવેચકોમાં કેટલું માન ઉપજાવી શકે વારુ?

(૧૧) છેલ્લે, દુનિયા જાણે છે તે વાત શ્રીમતી મોદીએ કરી છે: મારા શબ્દોમાં સુધારા સાથે આ પ્રમાણે: સર્જન વૈયક્તિક ભાષાસામર્થ્ય અને (ઉમેરું,)

સાહિત્યિક સામર્થ્યને કારણે જ નીપજે છે–ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસાને એની વ્યક્તિગત 'સંવેદનશીલતા' સાથે ભાગ્યે જ કશી લેવા દેવા છે–છતાં, ઉમેરીએ કે સર્જનમાં એના સર્જકની વેદનશીલતાનો ઘણો પ્રભાવ હોય. સર્જકની એ ભાષા તે ideolectછે–જેને ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસાની ભૂમિકાએ પૃથક્કૃત કરીને સમજી–સમજાવી શકાય–ને પછી એવી સમાજને સહારે માધ્યમિક કક્ષાના વિદ્યાર્થીઓને થોડીક exercises પણ કરાવી શકાય એવી પ્રવૃત્તિઓ સરવાળે સાહિત્યશિક્ષણનું શ્રેય કરનારી જ નીવડે.

બીજી વાર, છેલ્લે: શ્રીમતી મોદીનો 'એતદ્'ના વાચકોનો ખ્યાલ છે? તેમની શી ઊંચાઈ તેમણે કલ્પેલી છે? પત્રચર્ચાલેખકે એ ઊંચાઈ જે કલ્પી હોય તેથી વધુ લેખકે કલ્પી હોય અને તેથી યે વધુ તન્ત્રીમંડળે કલ્પી હોય એ જ સાચું નથી? પણ આપણે વાંચક–લેખક–તન્ત્રી આદિની ઊંચાઈની જથામાં પડ્યા વિના તાત્ત્વિક ઊંચાઈની ચર્ચાઓમાં પડીએ, તો 'એતદ્'ની આખી સામયિક–પ્રવૃત્તિની ઊંચાઈ ન વધી આવે? અને to go against the culture, against the reality, against the grammar એ તો 'એતદ્' પૂર્વેના 'ક્ષિતિજ'–આદિના લેખકો–વાચકો–તન્ત્રીઓની બુલંદ સ્વરે પૂરા વૈવિધ્યથી શબ્દસ્થ થયેલી existential cry છે તેની શ્રીમતી મોદીને જાણ હશે જ–ન હોય તો બધું ટૂંકું જ ક્યાં નથી? એક ભાષાવિજ્ઞાની તરીકે ભલે મુરબ્બીવટની છાંટ સાથે, આ ચર્ચા કરીને મને સંગીન પ્રતિભાવ આપવા બદલ એમનો હું આભારી છું–કેમ કે વિદ્વન્મતિઓનાં અકળ મૌન અને ઘરખાનગી censorship કોઈનું આવું સક્રિય થઈ ઊઠવું એ પોતે જ મારે મન તો એક હૃદ્ય મૂલ્ય છે, શ્રીમતી ભારતી મોદીનો એ માટે ફરીથી આભાર માનું છું. અને તન્ત્રીઓનો તો આ બધું '**પ્રકાશિત**' કરવા બદલ પહેલેથી આભારી છું જ (તા. ૨૪–૭–૭૮).

ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા

પ્રિય સુરેશભાઈ,

એતદ્–૬ માં શ્રી સુમન શાહના લેખ અંગે શ્રીમતી ભારતી મોદીએ જે કેટલાક મુદ્દાઓ ચર્ચ્યા છે એને માટે તેઓ અભિનંદનના અધિકારી છે. ભાષાવિજ્ઞાનને ખપમાં લઈ આજે જ્યારે સાહિત્યવિવેચનની નવી દિશાઓ ખૂલતી જાય છે ત્યારે, ખાસ તો, ગુજરાતી ભાષામાં ભાષાવિજ્ઞાન સાથે કામ કરનારા પણ

આટલા સજાગ રહે એ પરિસ્થિતિ આવકારદાયક ગણાવી જોઈએ. શ્રી સુમન શાહ પણ વાર્તાવિવેચનને આ અભિગમ તરફ દોરી રહ્યા છે એ સાહસ પણ સજ્જતાની એંધાણી છે. પરન્તુ હું જાણું છું ત્યાં સુધી ભાષાવિજ્ઞાનના માત્ર પ્રાવેશિક સાહિત્યના આધારથી જ આ કાર્ય આગળ વધે છે એટલે એમાં શાસ્ત્રીયતા સંબંધે ચોક્કસતા જળવાતી નથી. શ્રીમતી ભારતી મોદીએ ભાષાની વ્યાખ્યા સંબંધે ચોમ્સ્કી પૂર્વેના વર્ગીકરણ (Taxonomic) અભિગમ અને ચોમ્સ્કીના સંસર્જન (generative) અભિગમ વચ્ચેની ભેદરેખા, જે શ્રી સુમન શાહના લેખમાં અળપાઈ ગઈ હતી તેને યોગ્ય રીતે સ્પષ્ટ કરી આપી છે. શ્રી સુમન શાહે સાહચર્યના સિદ્ધાન્ત (Theory of association) દ્વારા ઊભી થતી છાપ-સાપ-સાપની આવલિઓને free variation જેવી ભાષાવિજ્ઞાનની પારિભાષિક સંજ્ઞામાં ગોઠવી એ પણ મોટું સ્ખલન કહેવાય. Free variationની સંજ્ઞા, ધ્વનિશાસ્ત્રમાં, કોઈ વ્યક્તિ કોઈ એક શબ્દનો અલગ અલગ પરિસ્થિતિમાં અર્થફેર કર્યા વગર અલગ ધ્વનિઉચ્ચાર કરે, એ સંદર્ભમાં મુકરર છે; જેમ કે 'કેવળ' અને 'કમલ'. શ્રીમતી મોદીના કહ્યા પ્રમાણે શ્રી સુમન શાહે આ જાણી લેવું જરૂરી ખરું.

પરન્તુ શ્રીમતી મોદીએ ઉઠાવેલા દસમા મુદ્દા પરત્વે થોડી ચર્ચાને અવકાશ છે. શ્રી સુમન શાહે 'પાંચસો વર્ષ જૂનો વરસાદ' જેવો વાક્યખંડ આપ્યો છે અને એને પદતંત્રની નિશ્ચિતિને તોડતાં ઉદાહરણ તરીકે ઓળખાવ્યો છે. આ બાબતમાં શ્રી સુમન શાહને પડકારી શ્રીમતી મોદી કહે છે કે 'અહીં' તો પદતંત્રની નિશ્ચિતિ નથી તૂટતી, બલ્કે આ છે semantic creation. ભાષાવિજ્ઞાન અને તેમાંય અર્થવિજ્ઞાનના શ્રીમતી મોદી જાણકાર છે અને તેથી કોઈ છેવટના અભિપ્રાયનો સૂર જે રીતે એમણે એમના વિધાનમાં મૂક્યો છે, તે અર્થવિજ્ઞાનને ક્ષેત્રે અત્યારે જે ચર્ચાસ્પદતા પ્રવર્તે છે એ સંદર્ભમાં જોખમી છે. ચોમ્સ્કીએ ૧૯૫૭ના એના મોનોગ્રાફમાં વાક્યરચના સંદર્ભે અર્થતંત્રનો સ્વીકાર કર્યો નહોતો. પરન્તુ કાત્ઝ ફોડોર અને પોસ્ટલના મોનોગ્રાફ્સ પછી ૧૯૭૫ના ચોમ્સ્કીના ભાષાસિદ્ધાન્તમાં વાક્યરચનાતંત્ર સાથે અર્થતંત્રનો સ્વીકાર થયો. ત્યાર પછી વાક્યરચનાઘટક (Syntactic Component) સર્જનાત્મક છે કે અર્થઘટક (Semantic Component) સર્જનાત્મક છે એનો આજ દિન સુધી કોઈ છેવટનો નિર્ણય થઈ શક્યો નથી. એટલું જ નહિ પરન્તુ તલઘટક (Base Component)માં અર્થઘટકને સમાવવો કે તલઘટકથી અર્થઘટકને જુદો રાખવો એને અંગે પણ વિવાદ હજી ચાલુ છે. ટૂંકમાં વિસ્તૃત માનક

સિદ્ધાન્ત (Extended Standard theory) અને સંસર્જનાત્મક અર્થવિજ્ઞાન (generative Semantics) વચ્ચેની સ્પર્ધા પૂરી થઈ નથી. આ પરિસ્થિતિમાં શ્રીમતી મોદીએ જે દૃઢતાથી અભિપ્રાય ઉચ્ચાર્યો છે તે આશ્ચર્ય ઉપજાવે તેવો છે. શ્રી સુમન શાહે આપેલો વાકયખંડ પારિભાષિક રીતે વરણભંગ (Violation of selectional restriction)નો નમૂનો છે. આ વરણભંગને કેટલાક વાકય-રચનાની સરહમાં મૂકે છે, કેટલાક સહૃયમાં મૂકે છે. કારણ શ્રી શાહે આપેલો વાકયખંડ ન તો સંપૂર્ણ વ્યાકરણીય છે, ન તો સંપૂર્ણ અવ્યાકરણીય છે. આ વાકયખંડ વિચલિત ક્ષેત્રના grey areaમાં છે; અને વિચલિત વાક્યો (deviated sentences)ના અર્થઘટન માટે જાતજાતના સિદ્ધાન્તો પ્રવર્તે છે. આ સંજોગોમાં શ્રીમતી મોદીનો નિશ્ચિતિનો સૂર કઠે તેવો છે. શ્રીમતી મોદીનો એક મુદ્દો ખૂબ મહત્ત્વનો છે કે ભાષાવિજ્ઞાનની સમજ દ્વારા કવિતાની ભાષાને સમજતા અને સમજાવતા શીખી શકાય, કોઈને સર્જક તો અલબત્ત ન જ બનાવાય.

હવે પછીના આપણા ભાષાવિજ્ઞાનાભિમુખ સાહિત્યવિવેચનની સીમાઓ આ રીતે જાગૃત રહો.

શ્રી. સુમન શાહના 'બુલંદ બચાવનામા' પછી *

ભારતી મોદી

શ્રી શાહ લખે છે કે ચર્ચા "વાચક વર્ગને મારા વ્યાખ્યાનના હાર્દથી વિમુખ કરનારી છે" પણ વ્યાખ્યાન લંબાઈમાં કે ગહનતામાં એવું તો નથી જ કે એનામાં રહેલું હાર્દ શોધતા વાચકને તકલીફ નડે. અને મારી બે–ચાર comments થી જો વાચક હાર્દથી વિમુખ દોરવાઈ જઈ શકે એવો ભય શ્રી શાહને થતો હોય તો comments સાગી જ હોવી જોઈએ !

એમની 'ત્રણ બાબતો' સમજવાની મારી અશક્તિ મારે જરૂર કબૂલવી પડે કારણ કે હજી સુધી આ પ્રકારની 'પોષક પ્રવૃત્તિઓ' થી (!) સાચા ભાષાવિજ્ઞાનમાં રસ

*નબળું હોય તેનો બચાવ કરવા વધારે શક્તિ એકઠી કરવી પડે અને તેથી બચાવનામું બુલંદ બને......

લેનાર વાકેફ ન હોય એ સમજી શકાય એવું છે. / અને જો 'ત્રણ બાબતો' ની ઉપેક્ષા કરી હોય એમ લાગતું હોય તો એ એટલી સહજ રીતે ઉપેક્ષાજન્ય બની શકે એવી હશે માટે જ. બન્ને રીતે જોતાં કશું ખોટું નથી.

વ્યાખ્યાનના અંતિમ શબ્દો આપણે પણ ફરીથી ટાંકીએ.' માળખાંઓ...નહિ'. તો એનો અર્થ એમ બતાવી શકાય કે વ્યાકરણના કે એના જેવા જડ નિયમોથી સર્જક બનાવી શકાય નહિ પણ પોષક પ્રવૃત્તિઓ વડે સાહિત્યસૂઝ જન્માવી શકાય. આટલો બધો વિશ્વાસ જ્યારે એમણે માધ્યમિક કક્ષાના વિદ્યાર્થીઓ માટે આપેલા ભાષણમાં બતાવ્યો છે ત્યારે પોતાનાં સૂચનો માટે એ નિઃશંક હોવા જોઈએ પરંતુ ભાષાવિજ્ઞાન વિજ્ઞાન છે માટે જ આવાં સૂચનો સ્વીકારી લે નહિ અને એમની કહેલી paradoxes ની ભૂમિકાએ તો ફિલસૂફ રહે, વિજ્ઞાની ન રહે. અને ફિલસૂફે વિજ્ઞાનની મદદ લેવાની ન હોય.

'માધ્યમિક કક્ષાનો વિદ્યાર્થી' આવું વ્યાખ્યાન સમજે ? ન સમજે એવું આપણે સ્વીકારીએ માટે જ એમનો 'સરેરાશ શિક્ષક' આ વ્યાખ્યાનમાંથી બોધપાઠ લે એવો એમનો હેતુ હોય એવું તારતમ્ય નીકળે જ. પછી તરત કહે છે કે 'સરેરાશ શિક્ષકને' કરવી જોઈતી પ્રવૃત્તિઓ મારો વિષય છે' એટલે સરેરાશ શિક્ષકની પ્રવૃત્તિઓ કેવી હોવી જોઈએ તે એમણે 'માધ્યમિક કક્ષાના વિદ્યાર્થીઓને' કહ્યું ? આને self contradiction નહિ તો શું paradox કહેવાય ? એમને અભિપ્રેત એવી 'નમ્રતા' કે સહ વિચાર એમણે આપેલા જવાબમાંથી ગુમ છે ! એમના વ્યાખ્યાનનો 'ટોન', 'નમ્ર' જરૂર છે કારણ એમનું audienceને (પછી તે માધ્યમિક કક્ષાનો હોય કે સરેરાશ શિક્ષક હોય) આવાં સૂચનો નવાં લાગે જ અને તેથી 'ટોન' નમ્ર રાખે તો ય ચાલે

આપણા ગુજરાતમાં 'પણ્ડિત' ક્યાં ? આથી રહે તો બાકી 'પણ્ડિતાઈનો ડોળ !' વાહ ! ભાષાવિજ્ઞાનની વિભાવનાઓ સૂચવવી અને વિજ્ઞાનની ચોકસાઈ રાખવાનો આગ્રહ રાખવો તેને ડોળ કહેવો ! એવા વિચાર ધરાવતા શ્રી શાહ અને એમના બીજા ગુજરાતી સાહિત્યકારો ભાષાવિજ્ઞાનની વિભાવનાઓના અંત ભાગના પૂંછડા પકડી ભાષાવિજ્ઞાન સમજી લીધું એમ માનતા હોય છે અને તેનો અમને વિરોધ છે. વિભાવના વાપરવી, પરિભાષા નહિ ! પણ ભાઈ, પરિભાષા અને વિભાવનાને સંબંધ નહિ ? પણ્ડિતાઈ તો આપણી પાસે નથી પરંતુ માત્ર 'inquiry' કેળવીએ તો ય ઘણું.

હું જો એમની કહેલી Paradoxical position'ને જાણી પ્રમાણી શકી ન હોઉં તો તે અંગેની અશક્તિ કબૂલવામાં નાનમ નથી બલ્કે અસંગત વાતોથી દૂર

રહી શકયાનો આનંદ જ છે. આવી 'Position'માં રાચવું એ વિજ્ઞાન ભણનારને પાલવે નહિ, એટલું તો ઓછામાં ઓછું જાણું પ્રમાણું છું.

'Paradox' અને 'self contradiction' બન્નેને એક જ ન ગણાય. જ્યાં self contradiction દેખીતી રીતે દેખાય તેને 'Paradox' કહીને ઢાંકી શકાય નહિ. એકે એક વિધાનનો આગળના વિધાનો સાથે સંબંધ તો કોઈ પણ જાતના લખાણમાં હોવો જોઈએ.

'કામચલાઉ' કશું આવાં લખાણોમાં ચલાવાય નહિ. 'નિબદ્ધ કરેલું એટલે આત્મસાત કરેલું નથી' એમ કહીએ તો ગંભીર 'તર્કછલ' થાય? પહેલાં તો આ એક કામચલાઉ વર્ણન, પછી એ કામચલાઉમાંથી આજના ભાષાવિજ્ઞાનની વિકસતી આવેલી વ્યાખ્યાઓ 'સંસૃજન પામે' અને પછી નિબદ્ધ કરેલું (ભાષાવિજ્ઞાનીનું વ્યાકરણ અને ભાષકનુ વ્યાકરણ) બન્ને એક જ છે એવું ગણાવવાનો આગ્રહ! હજી સુધી કોઈ ભાષાવિજ્ઞાની આવું ભણાવતો જાણ્યો નથી. શ્રી શાહ,' Linguist's grammar should conform the native speaker's grammar' એટલો આગ્રહ રાખીને આજનો ભાષાવિજ્ઞાની કામ કરે છે. કામ પૂરું થયું નથી માટે જ હજી એ બે જુદા જ ગણવા પડે.

હવે જવાબોના જવાબ.

૧. શાળામાં ભણનાર દરેક જાણે છે કે ૧૦૦માંથી વ્યાકરણ તો માત્ર ૧૫–૨૦ માર્કનું જ પૂછાય છે, બાકી તો સરેરાશ શિક્ષક એની શક્તિ–મતિ પ્રમાણે કાવ્ય–નાટક આદિ શીખવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. એટલે ૧૫–૨૦ માર્કના વ્યાકરણ માટે જ ૮૦ માર્કનું સાહિત્ય શીખવાય છે એમ કહેવું પડે!

૨. આપણા સાહિત્યકારો કોઈ જાતના સંવેગથી પીડાતા નથી તેની જ તો પીડા છે. મેં 'એતદ્'ના વાચકોને સાલ જણાવવાનો ઈરાદો નહોતો રાખ્યો પણ લેખકો સજાગ રહે એવા ઈરાદાથી લખ્યું હતું. પણ શ્રી શાહ આ ન સ્વીકારતા હોય તો એમની સંવેગહીનતા એમને જ મુબારક.

૩. ભાષાવિજ્ઞાનને વરેલા આધુનિક રસમીમાંસકોમાં શ્રી શાહ પોતે સમાઈ જાય છે એવો 'tone' મને લાગ્યો નથી. અને આ લખાણ સિવાય પણ એવા વર્ગમાં એમને સમાવું હોય તો એ કહી દઉં, કે આ વર્ગનું કાર્ય સફળતાથી ક્યાંય દૂર છે એટલું જ નહિ પણ જેને જેને ભાષાવિજ્ઞાનના વિકાસનો પૂર્ણ ખ્યાલ આવ્યો હોય તેવા બધાંને જ આવી પ્રવૃત્તિ એક ફાંફાં જેવી લાગે છે કારણ આ વર્ગે સ્વીકારેલા ભાષાવિજ્ઞાનનો પાયો જ નબળો છે. અને જે જાતનું ભાષાવિજ્ઞાન આ વર્ગે જન્માવ્યું છે તે તો કૃતક છે.

(મૂળ વાત તો એમ છે કે આવા રમૂજ ઉપજાવે તેવા પ્રયત્નો તરફના ગુસ્સામાં, ખાસ । 'એતદ્'ના તંત્રીઓ તરફના ગુસ્સામાં અને થોડાક ટીખળમાં મેં આ લખ્યું એટલે આજે મારે જવાબ આપ્યે જ છૂટકો, બાકી મારા જ વિષયને લાગતી સૈદ્ધાંતિક ચર્ચા સિવાયની ચર્ચામાં મને રસ નથી અને આવી સમયનાશક જીભાજોડી મને બાલિશ લાગે છે. ભાષાવિજ્ઞાનને છેડ્યું ન હોત તો આટલું ટીખળ કરવાની ય ચેષ્ટા કરી ન હોત. સાથે જ જે ભાષાવિજ્ઞાનની 'periphery'ની યં નજીક ન આવ્યા હોય એવા બધાં જ સાહિત્યવિવેચનના પ્રયત્નોની મને સૂગ છે.)

હવે તો આવે છે 'Theory of deviation' 'Deviation' ને કોઈ સિદ્ધાંત હોય ? જ્યાં 'Deviate' થવાનું હોય અથવા તો 'Deviate' થવાની છૂટ જ્યાં મળતી હોય એનો અર્થ જ એવો કે અમુક પ્રમાણમાં બંધન નીકળી ગયાં છે. પરંતુ મૂળે જે સાહિત્યકાર હોય એ તો 'Deviation' શબ્દનો વિરોધ કરવાનો. સાહિત્યવિવેચકો જો સર્જનશીલ આવિષ્કારને 'Deviation' ગણાવે અથવા સ્વીકારે તો એના જેવું સર્જનનું બીજું કોઈ અપમાન નથી. સાહિત્યની ભાષા એ 'Deviation' છે ? અને છતાં શ્રી શાહ એની 'Theory' બનાવી મારાં વિધાનો ઉપર હસી શકતા હોય અને એમનાં અચરજ શમતાં ન હોય તો તેમજ થાવ ! હવે શ્રી શાહ કહે છે કે,

"વ્યાખ્યાન દરમ્યાન.............. ઊભો થશે."

ફરીથી 'વ્યાકરણ વિસરવાની' વાત કરી છે. શ્રી શાહ ભાષાવિજ્ઞાન કેટલું સમજી શકે છે તે મને વિદિત નથી પરંતુ ભાષણ આપતી વખતે સજાગ રહ્યા વગર શબ્દો વપરાઈ ગયા હોય તો લેખ તરીકે છાપતાં પહેલાં સુધારી લીધાં હોત તો ઠીક રહેત. (એટલે આવા 'વ્યાકરણ વિસરી જવા' જેવાં પદ ફરી ફરી વાપર્યાં ન હોત). હવે જુઓ,

"જ્યાં જ્યાં..............બન્યું પણ હોય—એવો નિયમ કરાય" આ તો હદ કહેવાય. 'નિયમ', 'વ્યાકરણ' વિ. શબ્દોસાથે ચેડાં છોડો.

આગળ

"બધાં સાહિત્યિક..............Violations છે !"

'બધાં સાહિત્યિક deviations'–(deviations' તો કહેવાય જ નહિ છતાં)– એ પદ્ધતિ પુરઃસરનાં ઉલ્લંઘનો છે' એ મંતવ્ય સાથે ગુજરાતનો કયો સાહિત્ય સર્જક સંમત થશે ? સાહિત્યની સર્જન પ્રવૃત્તિને 'systematic violations' કહેવાય ? ઉલ્લંઘન તો નિયમોનું થાય પરંતુ સાહિત્યની સર્જનાત્મક ભાષા માટે સર્જનના કોઈ નિયમો થોડા હોય ?

૪. 'યૌગિક અર્થ' શિક્ષકો જાણે જ છે એવું શ્રી શાહ શી રીતે કહી શકે છે?

૫. શ્રી શાહનો આ જવાબ વાંચતા તો કહેવું પડે કે શ્રી શાહ ભાષાવિજ્ઞાન સમજતા નથી અને ભાષાવિજ્ઞાનનો પાઠ ભણાવવા નીકળ્યા છે. એઓ કહે છે કે "આ ભૂમિકાએ......શીખાય છે, શિખવાય છે..." એમણે જાણી લેવું જરૂરી છે કે 'વ્યાકરણ' શબ્દ પારિભાષિક રીતે ચોમ્સ્કીએ વાપર્યો છે–એ જ રીતે હજી વપરાતો રહ્યો છે-ચોમ્સ્કીએ એકથી વધારે વાર સ્પષ્ટપણે કહ્યું છે કે ભાષકનું વ્યાકરણ (competence) અને ભાષાવિજ્ઞાનીનું વ્યાકરણ એ બન્ને ય માટે 'વ્યાકરણ' શબ્દ વપરાયો છે. એટલે 'ભાષક તો આંતરસૂઝ ધરાવતો હોય એમ કહી શકાય ખરું" !–(શ્રી શાહ તો જાણે ચોમ્સ્કીને પણ આવું કહેવાની રજા આપતા હોય એવું લાગે છે. અહીં હસવું કે કેમ ?) 'વ્યાકરણ' તો શિક્ષણ અને સાંસ્કૃતિક પદ્ધતિઓનાં માળખાંઓમાંથી શીખાય છે શિખવાય છે". આવા વિધાન પછી કોઈ ચર્ચાને સ્થાન રહે ખરું ? ભાષાવિજ્ઞાની એક હકીકત જાણે છે કે ભાષક તો વ્યાકરણ અજાણપણે પણ જાણે છે. અને એ શું જાણે છે કેવી રીતે જાણે છે તેની શોધ કરવાના પ્રયત્નોમાં ચોમ્સ્કી અને ત્યાર પછીના ભાષાવિજ્ઞાનીઓ પડ્યા. આ ભાષકના જ્ઞાનનું વ્યાકરણનું–'મોડેલ' આપવા એમણે ધાર્યું. પરંતુ એમાં પૂરી સફળતા મળી નથી. જ્યાં ભાષાવિજ્ઞાની જ હજી અડધે રસ્તે છે ત્યાં શ્રી શાહ પ્રબળ આત્મવિશ્વાસથી આવું બોલી શકે છે !! ધન્ય છે!

૬. આટલી ચર્ચામાં છઠ્ઠાનો જવાબ આવી જ જાય છે. 'fallacy'માં સમાતી 'fallacy of suppression' અને એના જેવી બીજી 'fallacy' ઓ એ સંજ્ઞાઓ અને સૈદ્ધાંતિક પ્રશ્નો સંબંધે થયેલા શબ્દહેત્વાભાસ માટે વાપરીએ. ગમે ત્યાં નહિ.

૭. શ્રી શાહના બચાવનામામાં પણ 'contradictions' છે. 'વ્યાકરણથી ઊફરા' જવાના પ્રયત્નો પોષક પ્રવૃત્તિના ભાગરૂપે એમણે સૂચવ્યા છે જ અને વ્યાકરણમાં જ ધ્વનિસ્વરૂપને સમાવતા હોઈ આપોઆપ ધ્વનિસ્વરૂપથી ઊફરા જવાની વાત પણ એમાં જ આવી જાય છે. પરંતુ પોતે જ કહ્યું છે કે "ઉક્તિઓના...... ભજવી શકે" તો આને 'contradiction'જ કહેવું પડે.

'શબ્દાર્થવિચાર' તો 'lexical' અર્થો સુધી જ પહોંચે. જ્યારે 'અર્થસ્વરૂપ' એટલે માત્ર શબ્દોના અર્થના વિચાર નહિ પરંતુ વ્યાપક અર્થમાં સમગ્ર ભાષાના અર્થસ્વરૂપનો વિચાર. એટલે હું અટકી ગઈ એમ કહેવાય જ કેવી રીતે? શ્રી શાહ ભલે શબ્દાર્થવિચાર આગળ અટકે. વાંધો નથી પરંતુ નેમ તો એમની મહાત્ત્વાકાંક્ષી છે–એમને તો *grammar of poetry* ઊભું કરવું છે. પરંતુ આવા પ્રયત્નોથી તો ત્યાં સુધી પહોંચી શકાય એવું માની કેમ લઈએ?

ભાષાવિજ્ઞાનની મદદ લઈને પશ્ચિમનો સાહિત્યવિવેચક પોતાના માટે ઉપયોગી કશું નીપજાવી શક્યો નથી એટલું જ નહિ પણ એ લોકોની પ્રવૃત્તિ તરફ ત્યાંનો સૈદ્ધાંતિક ભાષાવિજ્ઞાની દુર્લક્ષ જ કરે છે. એટલે જ મેં શ્રી શાહે કરેલા 'બીજા વર્ગ'ની પ્રવૃત્તિ અંગે ચર્ચા ઉપાડીને ભૂલ કરી છે તે કબૂલી લીધું છે. ચર્ચાનો મૂળ હેતુ તંત્રીઓની editting પ્રવૃત્તિની ટીકા કરવાનો હતો.

૮. આઠમાનો જવાબ તો શ્રી ટોપીવાળાએ જ આપી દીધો છે અને મારું કામ ઓછું કર્યું છે. એમનો આભાર !

૯. શ્રી શાહ ધ્વનિસ્વરૂપની વાત કરનારને 'Phonetician' કહે છે! આનાથી વધારે અજ્ઞાન એમણે એમની ચર્ચામાં ક્યાંય પ્રદર્શિત કર્યું નથી. આવું અજ્ઞાન દૂર કરવાની આ જગ્યા નથી. લાચાર છું.

૧૦. આવા (શ્રી શાહને અભિપ્રેત) ભાષાવિજ્ઞાનથી મારા જેવા માત્ર અભ્યાસી હોય તે પણ ત્રાસી જાય તો જેનો એમણે 'વિદ્ગ્ન મતિ' કરીને નિર્દેશ કર્યો છે એ અકળ મૌન સેવીને વિવેકી રહે એ જ ઇષ્ટ નથી? શ્રી શાહની જાણ ખાતર લખું કે યાકોબ્સને જે ભાષાવૈજ્ઞાનિક સૂચનો સાહિત્ય માટે અહીં તહીં કર્યાં છે એની ભાષાવિજ્ઞાનના સૈદ્ધાંતિક ક્ષેત્રે નોંધ લેવાતી નથી. માત્ર ત્યાંના આવા સાહિત્યવિવેચકો એમનાં સૂચનો ઉપર 'કાંઈક હાથમાં આવ્યું' જાણીને તૂટી પડ્યા હતા. આ વાત જૂની થઈ. અને 'Semantics' અંગેની વાત ત્યાર પછી ઘણે વર્ષે શરૂ થઈ.

૧૧. દસમાના જવાબ માટે શ્રી ટોપીવાળાના પ્રશ્નો વધારે પદ્ધતિસરના હોવાથી એનો જ જવાબ આપીશ. શ્રી શાહના પ્રશ્નો એમાં આવી જાય છે. મેં વાપરેલા 'Semantic Creation' પદ માટે શ્રી ટોપીવાળાને શંકા થઈ છે. અહીં મેં દૃઢતાથી અભિપ્રાય ઉચ્ચાર્યો છે તે એટલા માટે કે પદતંત્રની નિશ્ચિતિનો ભંગ આ પદો કરતાં જ નથી. 'પાંચસો વર્ષ જૂનો વરસાદ' બદલે 'પાંચસો વર્ષ જૂનો મહેલ' કહીએ તો પદ સ્વીકાર્ય જ બને. તો કહેવાનું તાત્પર્ય એટલું કે અમુક નામ સાથે અમુક વિશેષણ જ વપરાય—એવાં બંધનોનો છેદ ઉરાડ્યાથી પદરચનાના ક્રમનો વ્યત્યય થતો નથી (શ્રી ટોપીવાળાએ કહ્યું છે તેવાં Violations or selectional restrictions જરૂર થાય છે) પરંતુ "અમુક નામ સાથે સમયદર્શક વિશેષણ ન આવી શકે." એમ કહીએ અને એવાં બંધનનો છેદ ઉડે ત્યારે સૈદ્ધાંતિક રીતે જોતાં 'અર્થ'ના સ્વીકૃત બંધનનો જ છેદ ઉડે છે એમ તો સ્વીકારવું પડે.

હવે એવા 'restriction'ના નિયમોને વાક્યરચનાની સરહદમાં મૂકવા કે અર્થ-

સ્વરૂપની સરહદમાં મૂકવા એ અંગે વાદ છે તેની વાત કરીએ. અહીં એક વાત સ્પષ્ટ કરવી પડે કે આ વાદ નિરૂપણપદ્ધતિના સ્તરનો છે. સિદ્ધાંતના સ્તર ઉપર તો દરેક ભાષાવિજ્ઞાની એકમત છે કે 'અર્થ'ના પ્રશ્નોને વ્યાકરણમાં સમાવવા જોઈએ જ: કયી રીતે આ કરવું, કયી પદ્ધતિ અપનાવવી તે અંગેની ગૂંચ ઊકલી નથી માટે આજે તો 'grey area' સ્વીકારવાનો પ્રશ્ન આવતો જ નથી. ૧૯૬૫ પછીના ગાળામાં થોડોક સમય આ 'grey area'માં ભાષાવિજ્ઞાની અટવાયો પરંતુ પછી તો ચોમ્સ્કીના મોડેલની નિષ્ફળતા કેટલીક સૈદ્ધાંતિક ક્ષતિઓ તરફ અંગૂલિનિર્દેશ કરીને ઊભી રહી છે એથી એ મોડલ રાખીને અર્થસ્વરૂપનો પ્રશ્ન ઉકલશે નહિ એવું લગભગ સ્વીકારાઈ ગયું છે. આથી જે પ્રશ્નો દેખાતી રીતે 'Semantics'ના છે તેને પદરચનાની નિશ્ચિતિ સાથે ન ગણીએ તો જ ઠીક રહેશે એટલું જ મારું કહેવું છે. બાકી 'Semantic Creations' એટલે સાહિત્યનાં જ 'Creations' એવો અર્થ (શ્રી શાહ સમજ્યા છે તેવો) મને વિવક્ષિત નથી. મેં તો પારિભાષિક રીતે એ પદ વાપર્યું છે.

૧૨. અગિયારમા જવાબનો પણ થોડોક જવાબ શ્રી ટોપીવાળાએ આપી જ દીધો છે. 'ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસા' જેવા શબ્દો વાપરવા તેને કંઈ 'activity' કહેવાય? 'labelling' નહિ? અને છતાં જે વસ્તુ હોય તેને લેબલ આપીએ તો ખોટું પણ શું?

હવે 'એતદ્'ના વાચકાની ઊંચાઈએ જઈએ! એમની ઊંચાઈ મેં જરૂર કલ્પી. લેખક અને તંત્રીઓએ એ જાળવી નહિ એમાં મારો વાંક નથી. એ લોકોએ મેં કલ્પી એટલી ઊંચાઈ પણ કલ્પી હોત તો આ લેખ છપાત નહિ. (શ્રી શાહ, તમે ભાષણ આપ્યું માધ્યમિક કક્ષાના વિદ્યાર્થીઓ માટે, અને છપાવ્યું એતદ્માં! તો તમે 'એતદ્'ના વાચકોની કક્ષા માધ્યમિક કક્ષાના વિદ્યાર્થીઓ જેટલી સમજ્યા એવો અર્થ જ નીકળે). બૌદ્ધિક જગતમાં 'reasoning'ને ઘણું વધારે સ્થાન છે તે સાહિત્યકારો ઘડીએ ઘડીએ ભૂલે છે બાકી તો 'બધું ઠૂંઠું કશાં નથી', 'વિદ્‌ન્મતિઓના અકળ મૌન', 'ઘરખાનગી censorship' જેવા શબ્દોને મારી ચર્ચા સાથે કોઈ નિસ્બત નથી. એ બધું શ્રી શાહના અંગત ગમાઅણગમા સાથે જોડાયલું છે અને અંગત વાતોને જાહેર રીતે રજૂ કરવી, એ મારે મન અમુક 'decency'ની મર્યાદા બહારનું છે. એટલું જ.

તંત્રીઓ આ ચર્ચા પછી શો જવાબ આપશે?

શ્રી સુમન શાહ અને શ્રી ચંદ્રકાંત ટોપીવાળાની ચર્ચાઓ ગયા અંકમાં જ છપાવી જોઈતી હતી. મારાથી એમના પત્રો ક્યાંક મૂકાઈ ગયા અને તેથી મોડું થયું તો તે બદલ એ બન્નેની જાહેરમાં ક્ષમા માગી લઉં છું.


હસ્તિ પાઈપ
ખેડૂતોને એક વરદાન
Hostalen
PIL
નિર્માતા :
પૉલિઓલેફિન્સ
ઇંડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ
નરીમાન પૉઈન્ટ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૨૧
● પશ્ચિમ જર્મનીની હેક્સ્ટ એ. જી. નો રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

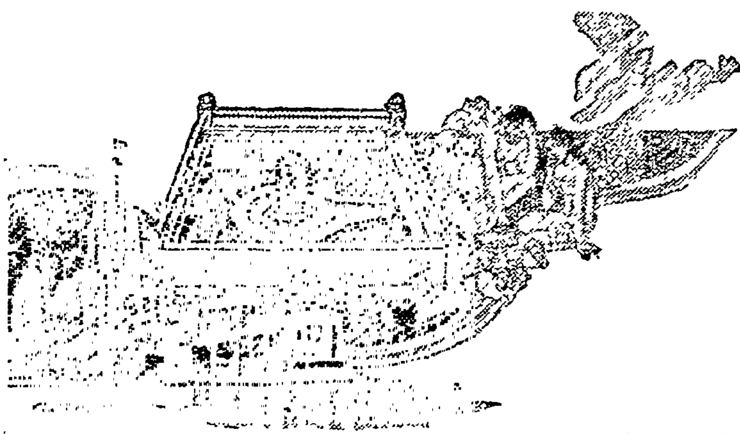
The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः।
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वराट्॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."

MAFATLAL GROUP



Every phrase and every sentence is an end
and a beginning,
Every poem an epitaph. And any action
is a step to the block, to the fire, down the
Sea's throat
Or to an illegible stone : and that is where we start.

T. S. ELIOT

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : આકૃતિ, સી/૪૮ સરદાર ઉ. નગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૬

એતદ્-૧૧

એતદ્

સપ્ટેમ્બર ૧૯૭૮ વર્ષ ૧ અંક ૧૧

તંત્રીઓ
સૌ. ઉષા જોષી કયૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨
રસિક શાહ ક/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬
જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ
લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
જયંત પારેખ, મુંબઈ
રસિક શાહ, મુંબઈ
પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧
લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.
'એતદ' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.
મુદ્રણ : આકૃતિ, સી-૪૮, સરદાર ઉદ્યોગનગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૬.

અનુક્રમ

પીંછાંનો મુગટ

આઈઝાક બારોવિસ સિંગર/અનુ. શિરીષ પંચાલ

ક્રસનોબ્રોડમાં રેબ નાફતાલી હોલિશિટ્‌ઝર નામના અગ્રણી વૃદ્ધ થવા આવ્યા પણ બાળકો વગરના રહ્યા હતા. એક દીકરી તો પ્રસૂતિમાં જ મરણ પામી હતી અને બીજી કોલેરાને કારણે મરણ પામી હતી. એક દીકરો ઘોડા પર બેસીને નદી પાર કરવા જતાં ડૂબી ગયો હતો. રેબ નાફતાલીને હવે માત્ર અખ્સા નામની પૌત્રી જ હતી, તે પણ અનાથ હતી. સ્ત્રીઓ યેશિવામાં ભણી શકે એવો રિવાજ ન હતો, 'રાજાની કુંવરી તો ચાર દીવાલોમાં જ શોભે' અને યહૂદી કન્યાઓ તો રાજાની કુંવરીઓ જ ગણાય. પણ અખ્સા ઘેર રહીને ભણવા લાગી. તેણે પોતાના સૌન્દર્યથી, શાણપણથી અને ધગશથી બધાને આંજી દીધા હતા. તેનો દેહ ઉજળો હતો, વાળ કાળા હતા અને આંખો ભૂરી હતી.

ઝારતોરિસ્કી સરદારની જાગીરનો વહીવટ રેબ નાફતાલી સંભાળતા હતા. રેબ નાફતાલી તેમની પાસે વીસ હજાર ગલ્ડન માગતા હતા એટલે આ સરદારની બધી મિલકત રેબ પાસે કાયમી ધોરણે ગિરે મૂકેલી હતી. રેબ નાફતાલીએ પોતાના માટે પવનચક્કી, દારૂની ભઠ્ઠી બંધાવ્યા હતા અને સેંકડો એકર જમીનમાં હોપ ફળનું વાવેતર કર્યું હતું. તેમની પત્ની નેશા પ્રાગના ધનાઢ્ય કુટુમ્બની હતી. તેઓ અખ્શાને માટે ઉત્તમ શિક્ષકો રોકી શકે એમ હતા. એક શિક્ષક બાઈબલ શીખવાડતો, બીજો ફ્રેન્ચ, ત્રીજો પિયાનો અને ચોથો નૃત્ય.

તેણે બહુ ઝડપથી શીખવા માંડ્યુ. આઠ વરસની ઉંમરે તો તે દાદા સાથે શતરંજ રમતી થઈ ગઈ. લગ્ન માટે પહેરામણી આપવાની તો કોઈ જરૂર હતી જ નહિ કારણ કે તેમની બધી મિલકતની તે જ વારસદાર હતી.

તેના માટે મૂરતિયાઓ શોધવાની શરૂઆત થઈ ગઈ પણ તેની દાદીને રિઝવવી ભારે હતું. દલાલો જે છોકરાઓ શોધી લાવતા તેમને જોઈને તે બોલતી : 'આના તો ખભા મૂરખા જેવા છે', 'આનું કપાળ તો અભણ માણસનું છે.'

એક દિવસ અચાનક નેશા મરણ પામી. રેબ નાફતાલીની ઉંમર તો સિત્તેર ઉપર હતી, એ પુનર્લગ્ન કરે એવી તો કોઈ શકયતા હતી જ નહિ. અડધો દિવસ તે ધાર્મિક ક્રિયાઓમાં વીતાવતા અને અડધો દિવસ ધંધા પાછળ. તે પરોઢ થતાં ઊઠી જતા અને તાલમુડ તથા બીજા ગ્રન્થોનો અભ્યાસ કરતા, સમાજના અગ્રણીઓને પત્રો લખતા. જ્યારે કોઈ બિમાર પડે ત્યારે રેબ નાફતાલી તેની પાસે જઈને હિંમત આપતા. અઠવાડિયામાં બે વખત તે અખ્સાને લઈને ગરીબખાનામાં જતા, અખ્સા જાતે સૂપ અને ઓટની વાનગીઓ લઈને જતી. બેચાર વખત તો આવી ભણેલી ગણેલી અને લાડકોડમાં ઉછરેલી અખ્સાએ બાંયો ઉપર ચઢાવીને પથારીઓ પણ કરી હતી.

ઉનાળામાં બપોરે ઊંઘીને ઊઠ્યા પછી રેબ નાફતાલી પોતાની ગાડી જોડાવતા અને અખ્સાને લઈને ખેતરોમાં, ગામમાં રખડતા. ગાડીમાં તે વેપાર ધંધાની ચર્ચા કરતા અને જેવી રીતે તેણે અખ્સાની દાદીનાં સલાહસૂચનો સાંભળ્યાં હતાં તેવી રીતે તે અખ્સાનાં સલાહ સૂચનો પણ સાંભળતા હતા.

પરંતુ અખ્સાના જીવનમાં એક વસ્તુની ખોટ હતી. તે મિત્ર વગરની હતી. તેને માટે તેની દાદીએ મિત્રોની શોધ ચલાવી હતી; આ માટે તેમણે પોતાના આદર્શને પણ થોડો બાજુએ મૂકયો હતો, ક્રસનોબ્રોડની છોકરીઓને પોતાને ઘેર બોલાવી હતી. પણ એ છોકરીઓ કપડાંલત્તાંની અને કૌટુમ્બિક વાતચીતો કરતી તેમાં અખ્સાને રસ પડતો ન હતો. શિક્ષકો તો બધા પુરુષો હતા એટલે અખ્સાને તેમનાથી દૂર રાખવામાં આવતી હતી, માત્ર ભણાવતી વખતે સાથે રહે એટલું જ. હવે તેના એક માત્ર સાથી દાદા જ રહ્યા. રેબ નાફતાલીને પોતાના જીવનમાં ઘણી પ્રખ્યાત વ્યક્તિઓ સાથે ઓળખાણો થઈ હતી. વોર્સો, ક્રેકો, ડાન્ઝિગ, કોનીગ્સબર્ગ ખાતે ભરાતા મેળાઓમાં તે જઈ આવ્યા હતા. તે અખ્સા સાથે કલાકો ગાળતા, રબાઈઓની, ચમત્કારિક વ્યક્તિઓની, બનાવટી મસીહા સબ્બતી ઝેવીના શિષ્યોની, સે જમના ઝઘડાઓની, ઝ.મોસ્કીસ, ર દઝી વિદ્સ અને ઝારતોરિસ્કીસની લીલાઓની, તેમની પત્નીઓની,

તેમના પ્રિયતમોની, દરબારીઓની વાતો કર્યા કરતા. કેટલીક વખત તો અખ્સા બોલી ઊઠતી–'દાદા, તમારી જ જોડે મારું લગ્ન થાય તો કેવું સારું !' એમ બોલીને તેમની આંખોને અને સફેદ દાઢીને ચૂમતી.

રેબ નાફતાલી જવાબ આપતા : 'પોલેન્ડમાં હું એકલો તો નથી. મારા જેવા તો કેટલાય છે, લગ્ન કરવા જેવા યુવાનો છે.'

'દાદા, ક્યાં છે ? ક્યાં છે ?'

દાદીના મરણ પછી તો અખ્સાએ વરની પસંદગી માટે બીજા કોઈના પર આધાર રાખવાનું છોડી દીધું હતું, દાદાને પણ તે માથું મારવા દેતી ન હતી. જેવી રીતે તેની દાદીને બધા મૂરતિયા ખરાબ લાગતા હતા તેવી રીતે તેના દાદાને બધા સારા લાગતા હતા. અખ્સાએ લગ્ન ગોઠવી આપનાર દલાલને પોતે છોકરાને મળશે એવો આગ્રહ કર્યો. છેવટે તેના દાદાએ એ બદલ સંમતિ આપી. બંને જણ એક ઓરડામાં મળતા, ઓરડાનું બારણું ખુલ્લું રખાતું અને આ મુલાકાત ટૂંકી થાય તથા કોઈ નાદાનિયત ન થાય એટલા માટે એક બાંદરી, ઘરડી બાઈ ત્યાં ઉંબરા આગળ ઊભી રહેતી. સામાન્ય રીતે અખ્સા કોઈ પણ યુવાન સાથે બહુ સમય બેસતી ન હતી. મોટા ભાગના મૂરતિયાઓ બાઘા અને મૂરખ લાગતા હતા. બીજા કેટલાકે ચબરાક બનવાનો પ્રયત્ન કર્યો અને અણઘટતા ટૂચકાઓ સંભળાવ્યા. અખ્સાએ બધાને કાઢી મૂકયા. બહુ વિચિત્ર લાગે પણ હજુ તેની દાદી પોતાનો અભિપ્રાય આપતી હતી. અખ્સાએ તેની દાદીને બોલતા સ્પષ્ટ સાંભળી હતી: 'અરે, આ છોકરાનું નાક તો કુકરના જેવું છે.' બીજા એક વખતે તેણે સાંભળ્યું: 'આ છોકરો તો ચોપડીમાંથી જ ગોખેલું બોલે છે.'

અખ્સાને ખબર હતી કે આ બધું તેની દાદી બોલતાં ન હતાં. મૂરતિયાઓ વિશે અભિપ્રાયો આપવા માટે મરી ગયેલા લોકો બીજા જગતમાંથી ધરતી પર પાછા આવતા નથી. તેમ છતાં એ અવાજ તેની દાદીનો જ હતો, એવો જ લહેકો હતો. અખ્સા આ વિશે તેના દાદાને વાત કરવા માગતી હતી પણ તેના દાદા તેને ગાંડી કહીને હસી કાઢશે એવી બીક તેને હતી. વળી તેના દાદાને પોતાની મૃત પત્નીનો વિરહ સાલતો હતો, અખ્સા તેમના હૃદયને ઢંઢોળવા માગતી ન હતી.

જ્યારે રેબ નાફતાલી હોલીશિટ્ઝરને ખ્યાલ આવ્યો કે પોતાની પૌત્રી બધા દલાલોને ભગાડી મૂકે છે ત્યારે તેઓ અકળાયા. અખ્સાને અઢાર પૂરા થયાં હતાં. ફસનો-બ્રોડના લોકો હવે અંદરઅંદર વાતો કરવા લાગ્યા. અખ્સાને તો શ્વેત અશ્વ પર સવાર થયેલો કોઈ ઉમરાવ જોઈએ છે, એને તો આકાશનો ચન્દ્ર જોઈએ છે; તે તો

કુંવારી જ રહેવાની છે. રેબ નાફ્તાલીએ હવે મનોમન નક્કી કર્યું કે અખ્સાના તરંગોને માન આપ્યા વિના હવે તેને પરણાવી દેવી જ જોઈએ. એટલે તે એક યેશિવાની મુલાકાતે ગયો અને ઝેમાક નામના યુવાનને લઈ આવ્યો. તે અનાથ અને વિદ્વાન હતો; જિપ્સીના જેવો ભીનેવાન, ઠીંગણો, અને પહોળા ખભાવાળો હતો.

તેના માથાની બંને બાજુની લટો ભરાવદાર હતી. તેને નજીકનું દેખાતું ન હતું અને દિવસના અઢાર કલાક વાંચતો હતો. ક્રસ્નોબ્રોડ પહોંચતાંની સાથે જ તે અભ્યાસખંડમાં ગયો અને તાલમુડના ઉઘાડા ગ્રંથના પાનાં આગળ ઝોલાં ખાવા લાગ્યો. તેની લટો પણ ઝૂલવા લાગી. વિદ્યાર્થીઓ તેની સાથે વાતો કરવા આવ્યા. પુસ્તકમાંથી નજર ઊંચી કર્યા વિના તેણે તેમની સાથે વાતો કરી. તેને તાલમુડનો આખો ગ્રન્થ મોઢે હતો કારણ કે કોઈ ખોટું બોલે તો તરત તે પકડી પાડતો હતો.

અખ્સાએ તેને મળવાની માગણી કરી પણ આવી રીતભાત તો દરજીઓને અને મોચીઓને શોભે, ખાનદાન કુટુમ્બની કન્યાને એ ન શોભે એમ કહીને રેબ નાફ્તાલીએ ના પાડી. 'જો તું આને ભગાડી મૂકીશ તો હું તને મિલકતમાંથી એક પાઈ નહિ આપું.' વિવાહના સમારમ્ભમાં સ્ત્રીઓ અને પુરુષો જુદા જુદા ખંડમાં હતા એટલે જ્યાં સુધી લગ્નના કરાર પર સહી કરવાનો સમય ન આવ્યો ત્યાં સુધી અખ્સાને તે મૂરતિયો જોવા જ ન મળ્યો. તેણે તેની સામે જોયું અને તેની દાદીની વાત કાને પડી—'આ લોકોએ ખરાબ માલનો તારી સાથે સોદો કર્યો છે.'

આ શબ્દો એટલા બધા સ્પષ્ટ હતા કે બધા લોકોએ તે સાંભળ્યા હશે એવું અખ્સાને લાગ્યું, પણ કોઈએ એ વાત સાંભળી ન હતી. કન્યાઓ અને સ્ત્રીઓ તેની આસપાસ વીંટળાઈ વળી, તેને અભિનંદન આપવા લાગી, તેના સૌન્દર્યનાં, વસ્ત્રોનાં અને આભૂષણોનાં વખાણ કરવા લાગી. તેના દાદાએ તેની આગળ કરાર અને કલમ ધર્યાં, તેની દાદી બોલી ઊઠી: 'સહી ના કરીશ!' તેણે અખ્સાની કોણી પકડી રાખી, કાગળ પર ધબ્બો પડ્યો.

રેબ નાફ્તાલી બરાડ્યા: 'શું કર્યું તેં આ!'

અખ્સાએ સહી કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પણ તેના હાથમાંથી કલમ પડી ગઈ. તેની આંખો ભરાઈ આવી. 'દાદા, મારાથી નહિ થાય,'

'અખ્સા, મને તારી શરમ આવે છે!'

'દાદા, મને માફ કરો.' અખ્સાએ પોતાનું મોં બંને હાથ વડે ઢાંકી દીધું. ત્યાં તો ધમાલ મચી ગઈ. પુરુષો સિસકારા બોલાવવા લાગ્યા, સ્ત્રીઓ હસવા લાગી. અખ્સાએ ચૂપચાપ રડ્યા કર્યું. તેઓ તેને તેના ઓરડામાં લઈ ગયા, ઊંચકી ગયા અને પથારી પર સૂવડાવી.

ઝેમાક બોલી ઊઠ્યો : 'આ કર્કશા સાથે મારે પરણવું નથી.'

તે ટોળામાંથી રસ્તો કરી બહાર નીકળ્યો, ગાડામાં બેસીને તે યેશિવા પાછો ફર્યો. રેબ નાફતાલી તેની પાછળ દોડ્યા, શબ્દો વડે, પૈસા વડે તેને શાંત પાડવાનો પ્રયત્ન કર્યો. પણ ઝેમાકે રેબ નાફતાલીની નોટો જમીન પર ફેંકી દીધી, કોઈ તે જ્યાં ઉતર્યો હતો તે ધર્મશાળામાંથી તેની ખખડી ગયેલી પેટી લઈ આવ્યું. ગાડું ઊપડતાં પહેલાં ઝેમાક બરાડી ઊઠ્યો : 'હું તેને માફ કરતો નથી, ભગવાન પણ નહિ કરે.'

આ પછી ઘણા દિવસ અખ્સા માંદી રહી. આખું જીવન સફળતાને વરેલા રેબ નાફતાલી હોલિશિટઝર નિષ્ફળતાથી ટેવાયેલા ન હતા. તે માંદા પડ્યા; તેમનો ચહેરો પીળો પડી ગયો. સ્ત્રીઓએ અને કન્યાઓએ અખ્સાને આશ્વાસન આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો. રબાઈ અને અગ્રણીઓ રેબ નાફતાલીની મુલાકાતે આવ્યા; પણ દિવસે દિવસે તેઓ નંખાતા ગયા. થોડા સમય પછી અખ્સાએ પોતાની શક્તિ પાછી મેળવી અને પથારીમાંથી બેઠી થઈ. તે પોતાના દાદાના ઓરડામાં ગઈ અને અંદરથી બારણું વાસી દીધું. બારણાના કાણામાંથી ચોરીછૂપીથી જોઈ રહેલી બાઈએ કહ્યુ–'મેં સાંભળ્યું'–તે બોલ્યા : 'તું ગાંડી છે, ગાંડી.'

અખ્સાએ તેના દાદાની સંભાળ લેવા માંડી, તેમની દવા કરવા માંડી, વાદળી વડે દાદાને નવડાવતી પણ તેમને ફેફસાંમાં સોજો ચઢ્યો. તેમના નાકમાંથી લોહી વહેવા લાગ્યું, તેમનો પેશાબ બંધ થઈ ગયો. તેઓ મરી ગયા. વર્ષો પહેલાં તેમણે વસિયતનામું કરી નાખ્યું હતું, ત્રીજા ભાગની મિલકત ધર્માદામાં ગઈ અને બાકીની મિલકત અખ્સાને મળી. શાસ્ત્રાજ્ઞા પ્રમાણે તો દાદાના મરણ પછી કોઈએ શોક પાળવાનો ન હોય પણ અખ્સાએ બધો વિધિ કર્યો. તે બેઠા ઘાટના સ્ટુલ પર બેસતી અને ધર્મગ્રંથ વાંચતી. કોઈનેય અંદર આવવાની મના તેણે ફરમાવી હતી. દાદાના પુસ્તકાલયમાંથી વાંચવા માટે તે પુસ્તક શોધવા લાગી. તેના આશ્ચર્ય વચ્ચે પોલિશ ભાષામાંથી અનૂદિત કરેલું બાઈબલ મળી આવ્યું. ઓલ્ડ ટેસ્ટામેન્ટ અને ન્યૂ ટેસ્ટામેન્ટ. અખ્સાને ખબર હતી કે એ ગ્રંથ પ્રતિબંધિત હતો, તેમ છતાં તે પાનાં ઉથલાવવા લાગી. તેના દાદાએ વાંચ્યું હતું કે કેમ તેની તેને નવાઈ લાગી. ના, એ તો બને જ કેવી રીતે ! યહૂદી ધર્મ સિવાયના તહેવારો વખતે જ્યારે

ઘર આગળથી પવિત્ર પ્રતિમાઓ અને ચિત્રોની યાત્રા નીકળતી ત્યારે બારીની બહાર જોવાની મનાઈ હતી એ વાત તેને યાદ આવી. એ મૂર્તિપૂજા કહેવાય એવું તેના દાદા કહેતા હતા. આ બાઈબલ તેના દાદીએ વાંચ્યું હશે કે કેમ તેનું તેને કુતૂહલ થયું. બાઈબલની વચ્ચે વચ્ચે તેને ફૂલની પાંખડીઓ જોવા મળી. એ ફૂલ તેનાં દાદી ઘણી વખત ચૂંટતા હતાં. તેનાં દાદી બોહેમિયાના હતાં; તેનાં દાદીના પિતા સબ્બતે ઝેવી સમ્પ્રદાયના હતા એવી વાત સંભળાઈ હતી. ઝારતોરિસ્કી જ્યારે એ જાગીરની મુલાકાતે આવતો ત્યારે તેની દાદી સાથે થોડો સમય ગાળતો હતો અને તેની દાદીની પોલિશ ભાષા બોલવાની રીતનાં વખાણ કરતો હતો. 'જો તું યહૂદી ન હોત તો મેં તારી સાથે લગ્ન કર્યું હતુ'. તે બોલતો.

તે રાતે અખ્સાએ ન્યૂ ટેસ્ટામેન્ટ આખેઆખું વાંચી લીધું. જિસસ જ ઈશ્વરનો પુત્ર હતો અને તે કબરમાંથી બેઠો થયો હતો એ વાત સ્વીકારવાનું તેને મુશ્કેલ લાગ્યું. પરંતુ પયગંબરોના આકરા શબ્દો કરતાં આ ગ્રંથે તેના વ્યથિત આત્માને વધારે શાન્તિ આપી હોય એમ તેને લાગ્યું; આ પયગંબરોએ તો કદી સ્વર્ગની અથવા મૃત વ્યક્તિ સજીવન થાય તેની વાત કરી ન હતી. સત્કર્મનો બદલો સારો મળશે અને દુષ્કૃત્યનો બદલો ખરાબ મળશે એવી જ વાત કરી હતી.

મરણોત્તર વિધિની સાતમી રાતે અખ્સા સૂઈ ગઈ. અંધારું હતું અને ઝોકાં ખાતાં ખાતાં તેણે પગલાંનો અવાજ સાંભળ્યો– તે તેની દાદીનાં હતાં. અંધારામાં તેના દાદાની આકૃતિ દેખાઈ : ઉજળો ચહેરો, સફેદ દાઢી, આછાં હાવભાવ અને તેમના વિશાળ કપાળ પર ટોપી પણ હતી. તે ધીમે સાદે બોલ્યા : 'અખ્સા, તેં ખરાબ કર્યું છે.'

અખ્સા રડવા લાગી. 'દાદા, હું શું કરું ?'

'દરેક ભૂલ સુધારી શકાય છે.'

'કેવી રીતે ?'

'ઝેમાકની માફી માગ. તેની સાથે પરણી જા.'

'દાદા, હું તેને તિરસ્કારું છું.'

'તારી નિયતિમાં તે જ નિર્માયલો છે.'

તેઓ થોડી વાર ત્યાં ઊભા રહ્યા, તેઓ જે છીંકણીને લવિંગ સાથે, બીજા દ્રવ્યો સાથે મિશ્રિત કરતા હતા તેની વાસ પણ અખ્સાને આવતી હતી. પછી તે ઓગળી ગયા અને અંધારામાં રિક્ત અવકાશ રહી ગયો. ભય પામવા

જેટલી પણ સુધ તેનામાં રહી ન હતી. ને પલંગની ધારને ટેકવીને પડી રહી, થોડી વાર તે ઊંઘી ગઈ.

તે એકાએક જાગી ગઈ. તેણે દાદીનો અવાજ સાંભળ્યો. તેના દાદાના અવાજની જેમ તે આછો ગણગણાટ ન હતો પણ જીવતાજાગતા માણસનો નક્કર અવાજ હતો. 'અખ્સા, દીકરી...'

અખ્સા રડી પડી. 'દાદીમા, ક્યાં છો તમે?'

'આ રહી.'

'હું શું કરું?'

'તારું હૃદય જે ઇચ્છે તે કર.'

'દાદીમા, શું?'

'તું પાદરી પાસે જા. તે તને માર્ગદર્શન આપશે.'

અખ્સા થીજી ગઈ. તેના ગળામાં ભય વ્યાપી ગયો. તે બોલવા મથી—'તમે મારાં દાદી નથી. તું રાક્ષસી છે.'

'હું તારી દાદી જ છું. આપણે બંને ઉનાળાની એક રાતે તળાવ બાજુ ફરવા ગયા હતા અને તને પાણીમાંથી ગલ્ડનનો એક સિક્કો જડ્યો હતો એ વાત યાદ આવે છે?'

'હા. દાદીમા.'

'હું તને બીજી સાબીતી આપું. જેન્ટાઇલ લોકો સાચા છે એ જાણી લે. નઝરેથનો જિસસ ઈશ્વરનો પુત્ર છે. ભવિષ્યવાણી અનુસાર તે પવિત્ર આત્મામાંથી જન્મ્યો હતો. આ સત્ય સ્વીકારવાની બળવાખોર યહૂદીઓએ ના પાડી અને એટલા માટે તેમને શિક્ષા કરવામાં આવી. મસીહા તેમની પાસે આવવાનો નથી કારણ કે તેનું આગમન થઈ જ ચૂકેલું છે.'

'દાદીમા, મને બીક લાગે છે.'

'અખ્સા, ન સાંભળીશ.' એકાએક તેના દાદાએ અખ્સાના જમણા કાનમાં બૂમ મારી. 'આ તારી દાદી નથી. તને છેતરવાને માટે આ કોઈ દાનવી માયા આવી છે. એનાં જૂઠાણાં કાને ધરીશ નહિ. એ તો તને નરકમાં લઈ જશે.'

'અખ્સા, આ તારા દાદા નથી, એ તો સ્નાનાગાર પાછળથી પ્રગટેલો જિન છે.' દાદી વચ્ચે બોલ્યાં. 'ઝેમાકની પરિસ્થિતિ ક્યાં સારી છે! તેના હાડેહાડમાં વેરની ભાવના છે. તે તને રિબાવશે અને તેનાથી તને જે બાળકો થશે તે પણ

એના જેવાં જ જંતુ હશે. સમય છે ત્યાં સુધી તારી જાતને બચાવ. ઈશ્વર તો જેન્ટાઈલ લોકો પાસે છે.'

'લીલીથ ! રાક્ષસી ! કીતિવ ક્રોરીની દીકરી !' દાદા ઘૂરક્યા.

'જૂઠડા !'

દાદા ચૂપ થઈ ગયા પણ દાદીએ વાત ચાલુ રાખી, તેમનો અવાજ જો કે ધીમો પડી ગયો. તેઓ બોલ્યા : 'તારા સાચા દાદાને તો સ્વર્ગમાં સત્યની જાણ થઈ અને તેમણે ધર્માન્તર કર્યું. તેમણે તારા દાદાને સ્વર્ગના જળથી પવિત્ર કર્યા છે અને અત્યારે તે સ્વર્ગમાં છે. સાધુઓ બધા બિશપ અને કાર્ડિનલ છે. જે લોકો જડ બની બેસી રહે છે તેમને ગેહેન્નાની આગમાં શેકવામાં આવે છે. જો મારી વાત સાચી ન લાગતી હોય તો હું તને નિશાની આપું.'

'શાની નિશાની ?'

'તારા ઓશીકાનો ગલેફ ખોલ – ઓશીકાને ચીરી નાખ, ત્યાં તને પીંછાંનો મુગટ મળશે. કોઈ માનવી આવો મુગટ બનાવી ન શકે.'

તેની દાદી અદૃશ્ય થઈ ગયાં અને અખ્સા ગાઢ નિદ્રામાં સરી પડી. મળસ્કે તે જાગી ગઈ, તેણે મીણબત્તી સળગાવી. દાદીના શબ્દો તેને યાદ હતા, તેણે ગલેફ કાઢ્યો, ઓશીકું ફાડી નાખ્યું. આંખો માની ન શકે એવું અદ્ભુત દૃશ્ય તેણે જોયું; પક્ષીઓની રૂંવાટી અને પીછાંઓમાંથી એક મુગટ તૈયાર કરવામાં આવ્યો હતો, આ દુનિયાનો કોઈ કસબી ઘડી ન શકે એવાં નાજુક નકશીકામ અને ઝવેરાત તેમાં હતાં. મુગટની ટોચ પર નાનકડો ક્રોસ હતો. તે એટલો બધો હળવો હતો કે અખ્સાના શ્વાસથી તે ફફડતો હતો. અખ્સાએ નિઃશ્વાસ નાખ્યો. જેણે આ મુગટ બનાવ્યો હશે – દેવદૂત હોય કે રાક્ષસ હોય – તેણે અંધારામાં, આ ઓશીકાની અંદર જઈને બનાવ્યો હશે. તે પોતાની આંખો આગળ ચમત્કાર જોઈ રહી હતી. તેણે મીણબત્તી બુઝાવી નાખી અને તે પથારીમાં પડી. ખાસ્સા એવા સમય સુધી તે વિચાર કર્યા વિના પડી જ રહી. પછી તે ઊંઘી ગઈ.

સવારે તે જાગી. તેને થયું કે સ્વપ્ન આવ્યું હતું પણ ટેબલ પર પીંછાંનો મુગટ તેણે જોયો. સૂર્યના તેજને કારણે મેઘધનુષના સાતે રંગ તેમાંથી રેલાતા હતા. સાવ નાના રત્નોથી જડયો હોય એવો લાગતો હતો. તે બેઠી થઈ અને તેની સામે જોઈ રહી. પછી તેણે કાળો પોશાક પહેર્યો, કાળી શાલ લીધી અને બહાર જવા માટે ગાડી જોડવા કહ્યું. તે કોશિક નામના પાદરીને ઘેર ગઈ. તેના ટકોરાનો જવાબ કામવાળીએ આપ્યો. પાદરીની ઉંમર લગભગ સિત્તેરની હતી. તે અખ્સાને

ઓળખતો હતો. ઈસ્ટરના દિવસે તે ખેડૂતોની બ્રેડને આશિષ આપવા જાગીરની મુલાકાતે આવતો હતો. મરવા પડેલા લોકોની અને લગ્નની વિધિઓ તે કરાવતો હતો.

અખ્સાના એક શિક્ષકે તેની પાસેથી લેટિન–પોલિશ શબ્દકોશ વંચવા લીધો હતો. જ્યારે જ્યારે એ પાદરી ત્યાં આવતા ત્યારે ત્યારે અખ્સાનાં દાદી તેને વરંડામાં બોલાવતાં અને તેઓ કેક, વિશનેક ખાતાં ખાતાં વાતો કરતા હતા.

એ પાદરીએ અખ્સાને બેસવા ખુરશી ધરી. તે બેઠી અને બધી વાત તેણે કરી. તે બોલ્યો : 'હવે તું યહૂદીઓ પાસે ન જતી. અમારી પાસે આવતી રહે. તારી સંપત્તિને આંચ ન આવે તેની કાળજી અમે લઈશું.'

'હું મુગટ લઈ આવવાનું ભૂલી ગઈ. હું મારી પાસે રાખવા માગું છું.'

'હા, દીકરી. જા, લઈ આવ,'

અખ્સા ઘેર ગઈ પણ નોકરબાઈએ તેનો ખંડ સાફ કર્યો હતો, ટેબલ પરની ધૂળ ઉડાડી હતી; મુગટ તો અદૃશ્ય થઈ ગયો હતો. અખ્સા ઉકરડામાં શોધી વળી, ખાળમાં શોધી વળી; પણ મુગટનું નામનિશાન ન મળ્યું. પછી તો અખ્સાએ ધર્માન્તર કર્યાના ખરાબ સમાચાર ક્રસનોબ્રોડમાં પ્રસરી ગયા.

૭ વર્ષ પસાર થઈ ગયાં. અખ્સાએ લગ્ન કર્યું અને જમીનદાર મારિયા માકોવ્સ્કા બની ગઈ. જૂનો જમીનદાર વ્લાદિસ્લો માકોવ્સ્કી નિઃસંતાન મરણ પામ્યો હતો અને તેણે પોતાની બધી સંપત્તિ તેના ભત્રીજા લુડવિકને આપી હતી. લુડવિક પિસ્તાળીસ વર્ષ સુધી અપરિણીત રહ્યો હતો, તે કદી પરણશે જ નહિ એવું લાગતું હતું. તે પોતાના કાકાના કિલ્લામાં તેની કુંવારી બહેન ગ્લોરિયા સાથે રહેતો હતો. ખેડૂત કન્યાઓ સાથે તેણે સમ્બન્ધો બાંધ્યા હતા અને કેટલાય અનૌરસ સંતાનોને જન્મ આપ્યો હતો. લુડવિક બીજાઓ સાથે ભળતો ન હતો અને ઈતિહાસ, ધર્મ અને વંશાવળીઓનાં જૂનાં પુસ્તકો વાંચ્યા કરતો હતો. પોર્સેલેઈનની ચૂંગી પીતો, એકલા બેસીને દારૂ પીતો, એકલો શિકાર કરતો અને ઉમરાવોના નૃત્યોમાં ભાગ લેવાનું ટાળતો. જાગીરનો વહીવટ તે સખતાઈથી કરતો હતો અને પોતાનો બેલીફ છાનામાના પૈસા બનાવી ન જાય તેની તે ખૂબ કાળજી રાખતો હતો. તેના પાડોશીઓ તેને ડોળઘાલુ પંડિત માનતા હતા અને કેટલાક તો તેને અડધો ગાંડો માનતા હતા. જ્યારે અખ્સાએ ખ્રિસ્તી ધર્મ સ્વીકાર્યો ત્યારે તેણે અખ્સા આગળ લગ્નનો પ્રસ્તાવ મૂક્યો. લોકો એવું કહેતા હતા કે કંજૂસ લુડવિક

મારિયાની સંપત્તિને ચાહતો હતો. પાદરીઓએ અને બીજાઓએ તેની સાથે લગ્ન કરવા અખ્સાને સમજાવી. તે પોલિશ રાજા લેસઝીન્સ્કીના વંશનો હતો. ગ્લોરિયા લુડવિક કરતાં દસ વર્ષ મોટી હતી, તેણે આ લગ્નનો વિરોધ કર્યો હતો પણ લુડવિકે એકેય વખત તેની વાત સાંભળી નહિ.

ક્રસ્નાબ્રોડના યહૂદીઓને અખ્સા તેમની દુશ્મન બની જશે અને બીજા ધર્માન્તરોના કિસ્સાઓમાં બનતું હોય છે તેમ લુડવિકને તેમની વિરુદ્ધ ઉશ્કેરશે એવો ડર લાગ્યો. પણ લુડવિકે યહૂદીઓ સાથે વેપાર ચાલુ રાખ્યો. તે માછલી, અનાજ અને ઢોરનું વેચાણ તેમને કરતો હતો. ઝેલિગ ક્રેમપોલર નામનો યહૂદી બધા જ પ્રકારનો માલસામાન લુડવિકની જાગીરમાં પહોંચાડતો હતો. કિલ્લાનો વહીવટ ગ્લોરિયાના હાથમાં જ રહ્યો.

લગ્નનાં શરૂઆતનાં અઠવાડિયાંઓમાં અખ્સા અને લુડવિક સાથે ગાડી જોડાવીને બહાર ફરવા જતા હતા. લુડવિકે પડોશી વિસ્તારોની મુલાકાત પણ લેવા માંડી હતી અને એક મિજબાની આપવાની વાતો પણ તે કરવા લાગ્યો. મારિયાને પોતાની જૂની પ્રેમકહાનીઓ સંભળાવી અને ઈશ્વરભીરુ ખ્રિસ્તી બનીને જીવવાનું વચન આપ્યું. પણ થોડા જ વખતમાં તે જૂની આદતોનો ભોગ બની ગયો; પડોશીઓ સાથેના સમ્બન્ધો ઓછા કરી નાખ્યા, ખેડૂતકન્યાઓ સાથેના સમ્બન્ધો ચાલુ કર્યા, દારૂ પીવાની શરૂઆત કરી. પતિપત્ની વચ્ચે ક્રોધભર્યું મૌન છવાઈ ગયું. લુડવિકે મારિયાના શયનખંડમાં જવાનું બંધ કર્યું અને મારિયા મા બની ન શકી. થોડા વખતમાં તેમણે એક ટેબલ પર સાથે બેસીને જમવાનું બંધ કર્યું, જ્યારે લુડવિક મારિયાને કશું કહેવા માગતો હોય ત્યારે નોકર સાથે સંદેશો મોકલતો. પૈસાનો વહીવટ સંભાળતી ગ્લોરિયા પોતાની ભાભીને દર અઠવાડિયે એક ગલ્ડન આપતી હતી. મારિયાની સંપત્તિ તો તેના પતિની થઈ ગઈ હતી. અખ્સાને સ્પષ્ટ લાગવા માંડ્યું કે ઈશ્વર તેને શિક્ષા કરી રહ્યો છે અને હવે મરણની પ્રતીક્ષા કરવા સિવાય બીજો કોઈ માર્ગ નથી. પણ મરણ પછી તેનું શું થશે ? કાંટાની પથારી પર અગ્નિમાં સેકાવું પડશે કે સૌથી નીચલા જગતના ઉકરડામાં તેને નાખી દેવામાં આવશે ? બીજા જન્મે તે શું બનશે ? કૂતરો, ઉંદર, ઘંટીનું પડ ?

તેને કશું કામ કરવાનું હતું નહિ એટલે આખો દિવસ અને રાતે થોડી વાર તે પોતાના પતિના પુસ્તકાલયમાં સમય વીતાવતી હતી. લુડવિકે નવાં પુસ્તકો ખરીદ્યાં ન હતાં, જે હતાં તે જૂનાં, ચામડાની બાંધણીવાળા, લાકડાની ફ્રેમવાળા અથવા તો જીવડાંઓએ કાતરી ખાધેલા વેલવેટ અને રેશમથી બાંધેલાં હતા. ચોપડીઓનાં

પાનાં પીળાં અને છેડેથી વળી ગયેલાં હતાં. અખ્સાએ પ્રાચીન રાજાઓની, દૂર દૂરના દેશોની, રાજાઓ વચ્ચે ખેલાયેલાં યુદ્ધોની, રાજાઓનાં કાર્ડિનલોનાં, ઉમરાવોનાં કાવતરાંઓની વાર્તાઓ વાંચ્યે ગઈ. ધર્મયુદ્ધોની અને પ્લેગની વાર્તાઓમાં તે ખોવાઈ ગઈ. જગત આખું દુષ્ટતાઓથી ઉભરાતું હતું પણ સાથે સાથે અનેક અજાયબીઓવાળું હતું. આકાશના તારાઓ વચ્ચે યુદ્ધ ચાલતાં હતાં, ગ્રહનક્ષત્રો એકબીજાને ગળી જતાં હતાં. ધૂમકેતુઓ દુર્ઘટનાઓની આગાહી કરતા હતા. કોઈ બાળક પૂંછડીવાળું જન્મ્યું હતું, એક સ્ત્રીના શરીર પર ત્રાજવાં અને ઝાલરો ફૂટી હતી; હિન્દુસ્તાનમાં ફકીરો ધગધગતા અંગારા પર સડસડાટ ચાલી જતા હતા. કેટલાક લોકો જમીનમાં જીવતા દટાઈ જતા હતા અને પછીથી હેમખેમ બહાર નીકળતા હતા.

બહુ વિચિત્ર લાગે પણ જે રાતે અખ્સાને પોતાના ઓશીકામાંથી પીંછાંઓનો મુગટ મળ્યો હતો તે રાત પછી આ જગતનું સંચાલન કરતી શક્તિઓની બીજી કોઈ નિશાની તેને મળી ન હતી. દાદા કે દાદી ફરી તેની પાસે ફરક્યા ન હતા. ઘણી વખત પોતાના દાદાને બોલાવવાનું અખ્સાને મન થતું હતું; પણ પોતાના અપવિત્ર હોઠો પર દાદાનું નામ આણવાની હિંમત તે કરી શકતી ન હતી. તેણે યહૂદીઓના ઈશ્વરનો દ્રોહ કર્યો હતો, તેને જેન્ટાઈલ લોકોના ઈશ્વરમાં શ્રદ્ધા રહી ન હતી એટલે તે પ્રાર્થના જ કરતી ન હતી. ઝેલિગ ક્રેમપોલર જ્યારે ત્યાં આવતો હતો ત્યારે અખ્સા તેને બારીમાંથી જોતી હતી અને તેને યહૂદીઓ વિશે પૂછવાનું મન થતું હતું; પણ કદાચ મારી સાથે વાત કરવી એ પણ તે પાપ ગણતો હશે એવો ભય તથા યહૂદીઓ સાથે ભળી ગઈ એમ કહીને ગ્લોરિયા મને કાઢી મૂકશે એવો ભય અખ્સાને હતો.

વર્ષો વીત્યાં. ગ્લોરિયાના વાળ સફેદ થઈ ગયા, તેનું માથું ધ્રૂજવા લાગ્યું. લુડવિકની દાઢી સફેદ થઈ ગઈ. નોકરો ઘરડા, બહેરા અને અર્ધા આંધળા થવા માંડ્યા. અખ્સા અર્થાત્ મારિયાની ઉંમર ત્રીસ ઉપર થઈ હતી પણ તેને ઘણી વખત લાગતું કે તે વૃદ્ધ થઈ ગઈ છે. વર્ષો વીતવાની સાથે તેને વધારે ને વધારે પ્રતીતિ થતી ગઈ કે ધર્માન્તર કરવા માટે શેતાને જ તેને ભરમાવી હતી, તેણે જ પીંછાંનો મુગટ બનાવ્યો હતો. પણ હવે પાછા ફરવાનો માર્ગ બંધ થઈ ગયો હતો. રશિયન કાનૂન પ્રમાણે ધર્માન્તર કરનાર વ્યક્તિ પોતાના જૂના ધર્મને સ્વીકારી ન શકે. યહૂદીઓ વિશેની જે માહિતી તેના કાને પહોંચી હતી તે માઠી હતી. ક્રસ્નોબ્રોડના દેવળને આગ ચાંપવામાં આવી હતી, બજારની દુકાનો પણ બાળી કાઢવામાં આવી હતી. ખાનદાન ઘરના લોકો અને સમાજના અગ્રણીઓ

ખભે ઝોળી લટકાવીને ભીખ માગતા થઈ ગયા હતા. થોડા થોડા મહિને ભગચાળો ફાટી નીકળતો હતો, પાછા ફરવા માટેનો કોઈ માર્ગ ન હતો. ઘણી વખત તેને આત્મહત્યા કરવાનો વિચાર આવતો હતો પણ કેવી રીતે? ફાંસો ખાવાની કે ધોરી નસ કાપવાની તેનામાં હિંમત ન હતી; તેની પાસે ઝેર ન હતું.

ધીરે ધીરે અખ્સાને પ્રતીતિ થતી ગઈ કે વિશ્વ આસુરી શક્તિઓ વડે જ ચાલી રહ્યું છે. વિશ્વ ઈશ્વરના હાથમાં નહિ પણ શેતાનના હાથમાં છે. મંત્રતંત્ર, ચમત્કારો, ભૂતપિશાચની પૂજાવિધિના, અસ્મોડિયસ, લુસિફર અને બીલ્ઝેબબને અપાતી આહૂતિઓનાં વિગતવાર વર્ણનોવાળો એક દળદાર ગ્રન્થ તેના હાથમાં આવ્યો. તેમાં બ્લેક માસના અહેવાલો અને ભૂતપિશાચોએ પોતાની કાયાઓને અભિસિક્ત કર્યાના, જંગલોમાં એકઠા થઈને માનવશરીર ધારણ કર્યાના, સાવરણી, પાવડા, ગાડાની વાટ પર સવાર થઈને હવામાં ઊડ્યાના, શિંગડા અને પૂંછડાવાળા, ચામાચિડિયાંની પાંખો અને કુક્કરના નાકવાળા નિશાચર પ્રાણીઓ અને શેતાનોનાં ટોળાંઓ સાથે ફરતા ભૂતપ્રેતના અહેવાલો તેમાં હતા. આ અસુરો ઘણી વખત ડાકણો સાથે સૂતા હતા અને તે ડાકણો રાક્ષસોને જન્મ આપતી હતી.

'જો તમે ઊંચે જઈ શકતા ન હો તો તળિયે જતા રહો' એવી યહૂદી કહેવતની યાદ અખ્સાએ પોતાની જાતને અપાવી. તેણે ભાવિ વિશ્વ તો ગુમાવી દીધું હતું એટલે જ્યાં સુધી જીવન છે ત્યાં સુધી થોડા ભોગ ભોગવી લેવાનું નક્કી કર્યું. રાતે તેણે શેતાનના મંત્રતંત્ર આચરવા માંડ્યા, ભૂતકાળમાં ઘણી બધી ઉપેક્ષિત સ્ત્રીઓએ જેવી રીતે શેતાન સાથે કરારો કર્યા હતા તેવી રીતે કરવાનું તેણે પણ ઠરાવ્યું.

એક મધરાતે, મદનો દારૂ, લાળ, માનવરક્તનો ઘુંટડો અને ગુંદર તથા ઘેન ચઢાવે તેવી કોઈ વનસ્પતિ મિશ્રિત કાગડાનું ઈંડું ખાધા પછી તેના હોઠ પર શીતળ ચુમ્બનનો સ્પર્શ થયો. પાછલી રાતના ચન્દ્રના પ્રકાશમાં તેણે એક નગ્ન પુરુષ જોયો–તે ઊંચો, કાળો હતો. તેને લાંબા વાળ, કાળિયારનાં શિંગડાં અને સૂવરની જેમ બહાર નીકળેલા બે દાંત હતા. તે અખ્સા પાસે ઝૂકયો અને બબડ્યો : 'માલિકણ, શો હુકમ છે? મારું અડધું રાજ પણ તમે માગી શકો.'

તેનું શરીર કરોળિયાના જાળા જેવું પારદર્શી હતું. તેના શરીરમાંથી ડામરની વાસ આવતી હતી. અખ્સા બોલવા જ જતી હતી :

'આવ, મારા ગુલામ, લે ભોગવ મને.' પણ તે બબડી : 'મારા દાદા દાદી.'

શેતાન ખડખડાટ હસ્યો. 'એ તો રાખ થઈ ગયા!'

અખ્સાએ પૂછ્યું : 'પીંછાંનો મુગટ તેં ગૂંથ્યો હતો ?'

'બીજા કોણે ત્યારે ?'

'તેં મને છેતરી !'

'હું તો છેતરપિંડી જ કરનારો છું.' શેતાન ખીખી હસતા બોલ્યો.

'સત્ય ક્યાં છે ?' અખ્સાએ પૂછ્યું.

'સત્ય છે જ નહિ એ જ સત્ય છે.'

શેતાન થોડી વાર ત્યાં રહ્યો અને પછી અદશ્ય થઈ ગયો. બાકીની રાત અખ્સા ન ઊંઘી શકી, ન જાગી શકી. જાતજાતના અવાજો તેને કહેતા હતા. તેના સ્તન સૂજી ગયા, તેની ડીંટડીઓ સખત થઈ ગઈ, તેનું પેટ ફૂલી ગયું. તેના માથામાં સણકા નાખવા લાગ્યા. તેના દાંત કચકચવા લાગ્યા, તેની જીભ મોટી થઈ, તાળવું ફાડી નાખશે એવી તેને બીક લાગી. તેની આંખો બહાર નીકળવા લાગી. એરણ પર હથોડા ટિપાતા હોય તેવી રીતે તેના કાનમાં પડછંદા ગાજવા લાગ્યા. પછી જાણે પ્રસૂતિની વેદના થતી ન હોય એવું તેને લાગ્યું. 'હું કોઈ રાક્ષસને જનમ આપીશ.' અખ્સા બરાડી ઊઠી. 'મને તેં ત્યજી દીધી છે' એ પ્રાર્થના તે ઈશ્વરને કરવા લાગી. આખરે તે સૂઈ ગઈ, જ્યારે પરોઢિયે તે જાગી ત્યારે તેની બધી યાતના દૂર થઈ ગઈ હતી. પથારીને છેડે તેણે પોતાના દાદાને ઊભેલા જોયા. તેમણે સફેદ જભ્ભો અને ટોપી પહેર્યાં હતાં, કોલ નિદ્રેની પ્રાર્થનામાં જતા પહેલાં અખ્સાને આશીર્વાદ આપતી વખતે ટોમ કિપ્પુરના આગલા દિવસે જે પોશાક પહેર્યો હતો તે જ અત્યારે હતો. તેમની આંખોમાંથી પ્રકાશ રેલાતો હતો અને અખ્સાની રજાઈ પર પડતો હતો. અખ્સા બબડી: 'દાદા.'

'હા. અખ્સા. હું આ રહ્યો.'

'દાદા, હું શું કરું ?'

'ભાગી જા. પ્રાયશ્ચિત કર.'

'હું તો ખોવાઈ ગઈ છું.'

'જાગ્યા ત્યારથી સવાર. તેં જેને ના પાડી તેને શોધી કાઢ. યહૂદી કન્યા બની જા.' થોડી વાર પછી અખ્સાને એ વાત યાદ ન રહી કે દાદાએ ખરેખર તેની સાથે વાત કરી હતી કે અખ્સાએ પોતે જ દાદાની વાત મનોમન સમજી લીધી હતી. રાત પૂરી થઈ. સૂર્યોદયે બારીને રાતી બનાવી. પક્ષીઓ કૂંજવા લાગ્યાં. અખ્સાએ ચાદર તપાસી, ત્યાં લોહી ન હતું. તેણે રાક્ષસને જન્મ આપ્યો ન હતો. વર્ષો પછી પહેલી વાર તેણે આભારની હિબ્રુ પ્રાર્થના કરી.

તે પથારીમાંથી બેઠી થઈ, હાથપગ ધોયા અને શાલ વડે માથાના વાળ ઢાંક્યા. લુડવિકે અને ગ્લોરિયાએ તેની સંપત્તિ છિનવી લીધી હતી પણ હજુ તેની પાસે તેની દાદીમાનું ઝવેરાત હતું. તેણે એ રૂમાલમાં વીંટાળ્યું અને ટોપલીમાં મૂક્યું, તેની સાથે થોડાં કપડાં મૂક્યાં. લુડવિકે રાત તેની કોઇ રખાત સાથે ગાળી હશે અથવા શિકાર કરવા પરોઢિયે ઊપડી ગયો હશે. ગ્લોરિયા તેના ઓરડામાં માંદી પડીને સૂતી હતી. અખ્સાને નોકરાણીએ નાસ્તો આપ્યો, પણ તેણે બહુ ઓછું ખાધું. પછી તે ત્યાંથી ચાલી નીકળી. તે જાણે અજાણી હોય તેની રીતે કૂતરાઓ તેની સામે જોઇને ભસ્યા. હાથમાં ટોપલી લઈને અને ખેડૂતસ્ત્રીની જેમ માથા પર રૂમાલ વીંટાળીને દરવાજામાંથી પસાર થઈ રહેલી જાગીરદારણને જોઈને ઘરડા નોકરો નવાઈ પામ્યા.

માલ્કોવ્સ્કીનું મકાન ક્રસ્નોબ્રોડથી બહુ દૂર ન હતું તેમ છતાં અખ્સાએ મોટા ભાગનો દિવસ રસ્તા પર જ વીતાવ્યો. તે થાક ખાવા બેઠી અને ઝરણામાં હાથ ધોયા. ઇશ્વરી સ્તવન કર્યું અને પોતાની સાથે લાવેલા પાઉનો ટુકડો ખાધો.

ક્રસ્નોબ્રોડ કબ્રસ્તાન પાસે કબર ખોદનાર એબરની ઝૂંપડી હતી. બહાર તેની પત્ની ટબમાં કપડાં ધોતી હતી. અખ્સાએ તેને પૂછ્યું : 'ક્રસ્નોબ્રોડ જવાનો રસ્તો આ જ છે ?'

'હા, સીધેસીધી ચાલી જા.'

'ગામના શા સમાચાર છે ?'

'તું કોણ છે ?'

'હું રેબ નાફતાલી હોલીશિટઝરના સગામાં છું.'

એ સ્ત્રીએ પોતાના ઝભ્ભા વડે હાથ લૂછ્યા. 'એ કુટુમ્બમાંથી તો કોઈ બચ્યું જ નથી.'

'. ::: ક્યાં છે ?'

પેલી વૃદ્ધા બ્રૂજી : 'તેને તો જીવતી ભોંમાં ભંડારી દેવી જોઇએ.'

પછી અખ્સાના ધર્માન્તરની વાત કરી. 'સારું થયું. તેને આ જ જન્મમાં સજા મળી ગઈ.'

'તેનો વિવાહ જેની સાથે થયો હતો તેનું શું થયું ?'

'કોને ખબર ? આટલામાં તો તે નથી.'

અખ્સાએ પોતાના દાદાદાદીની કબર વિશે પૂછ્યું. એ વૃદ્ધાએ એકબીજાની તરફ

ઝૂકેલા એ પથ્થર બતાવ્યા, ત્યાં ઘણી વનસ્પતિ ઊગી નીકળી હતી. અખ્સાએ ત્યાં દંડવત્ પ્રણામ કર્યા અને રાત પડી ત્યાં સુધી ત્યાં જ રહી.

ત્રણ મહિના સુધી અખ્સા એક યેશિવાથી બીજા યેશિવા–એમ ભટકતી જ રહી પણ ઝેમાકનો ભેટો ન થયો. તેણે નોંધપત્રકો તપાસ્યા, અગ્રણીઓને તથા રબ્બાઈઓને પૂછપરછ કરી, પણ કોઈ પરિણામ આવ્યું નહિ. દરેક નગરમાં ધર્મશાળા ન હોય એટલે ઘણી વખત તેને ગરીબખાનામાં સૂવું પડતું હતું. પરાળની પથારી પર સાદડી પાથરીને તે સૂઈ જતી, તેના દાદા આવે અને ઝેમાક વિશે માહિતી આપે એ માટે તે ચૂપચાપ પ્રાર્થના કરતી હતી. તેમણે કોઈ નિશાની આપી નહિ, અંધારામાં ઘરડા અને માંદા લોકો ઊંઘરસ ખાતા, બબડતા. બાળકો રડતાં. માતાઓ ગાળો આપતી. અખ્સાએ આ બધાનો સ્વીકાર પોતાની સજાના એક ભાગ તરીકે કર્યો હોવા છતાં તે તુચ્છતાની લાગણીમાંથી મુક્ત થઈ ન શકી. સમાજના અગ્રણીઓ તેને ઠપકો આપતા. મુલાકાત માટે તેઓ તેને દિવસો સુધી રાહ જોવડાવતા હતા. સ્ત્રીઓ તેના વિશે શંકા ઉઠાવતી હતી–જે પુરુષ પરણેલો છે અને બાળબચ્ચાંવાળો છે અને કદાચ મરી પણ ગયેલો હોય તેની શોધ તે શા માટે ચલાવે છે.

'દાદા, મને આમ શા માટે ભટકાવો છો, કાં તો મને રસ્તો બતાવો કાં તો મારું મોત આણો.'

શિયાળાની એક બપોરે લુબિનની ધર્મશાળામાં અખ્સા બેઠી હતી, ત્યાં તેણે ધર્મશાળાના રખેવાળને પૂછ્યું : 'તમે કદી ઝેમાક નામના માણસનું નામ સાંભળ્યું છે? દેખાવમાં તે ઠીંગણો હતો. બહુ વિદ્વાન હતો.' બીજા મુસાફરોમાંથી કોઈ બોલ્યું; 'તમે ઇઝબિકાના શિક્ષક ઝેમાકની તો વાત નથી કરતા ને?'

તેણે ઝેમાકનું વર્ણન કર્યું, અખ્સાને તરત જ જેની શોધ તે ચલાવતી હતી તેનો પત્તો મળી ગયો. તે બોલી : 'તેનો વિવાહ ક્રસ્નોબ્રોડની એક છોકરી સાથે થયો હતો.'

'હા. મને ખબર છે. ધર્માંતર કરનારી છોકરી તમે કોણ છે?'

'હું તેમના સગામાં છું.'

પેલા મુસાફરે પૂછ્યું; 'તમારે તેનું શું કામ છે? તે તો ગરીબ છે અને ખૂબ જ જિદ્દી છે. તેના બધા જ વિદ્યાર્થીઓ ચાલ્યા ગયા. તે ખૂબ જંગલી અને ઊંધી ખોપરીનો છે."

'તે પરણેલો છે?

'બે પત્નીઓ તો હતી. એકને રિબાવી રિબાવીને મારી નાખી. બીજી નાસી ગઈ.'

'બાળકો છે?'

'ના. તે તો વાંઝિયો છે.'

પેલો મુસાફર વધારે કહેવા જતો હતો. પણ કોઈ નોકર તેને બોલાવવા આવ્યો.

અખ્સાની આંખો ભરાઈ આવી. તેના દાદાએ તેને ત્યજી દીધી ન હતી. તે ઇઝબિકા જવા માટે વાહનની વ્યવસ્થા કરવા ગઈ. ધર્મશાળાની સામે ગાડું ઉપડવાની તૈયારીમાં હતું. તે બબડી: 'ના, હું એકલી નથી. સ્વર્ગનું દરેક પગથિયું પરિચિત છે.'

શરૂઆતમાં તો રસ્તા પર પથ્થર જડેલા હતા પણ થોડી જ વારમાં ખાડા ટેકરાવાળો અને ગંદકીવાળો રસ્તો શરૂ થઈ ગયો. રાતે વરસાદ પડ્યો હતો અને અંધારી રાત હતી. ઘણી વખત મુસાફરોને નીચે ઊતરીને ગાડીવાનને મદદ કરવા કાદવમાંથી ગાડી બહાર કાઢવી પડી હતી. બીજાઓ તેને ઠપકો આપતા હતા પણ અખ્સાએ આ અગવડ પ્રસન્નતાપૂર્વક સ્વીકારી લીધી. બરફ વરસતો હતો અને ઠંડો પવન ફૂંકાતો હતો. જ્યારે જ્યારે તે ગાડીમાંથી નીચે ઊતરતી ત્યારે ત્યારે ઘુંટી સુધીના પગ કાદવવાળા થતા હતા. તેઓ મોડી સાંજે ઇઝબિકામાં આવ્યા. આખું ગામ કાદવકીચડવાળું હતું. ઝૂંપડીઓ પડું પડું થઈ રહેલી હતી. કોઈએ અખ્સાને શિક્ષક ઝેમાકના ઘરનો રસ્તો દેખાડ્યો. કસાઈઓની દુકાનો પાસેની ટેકરી પર તેનું ઘર હતું. શિયાળાની ઋતુ હતી છતાં હવામાં કશુંક સડી રહ્યાની દુર્ગન્ધ હતી. કસાઈની દુકાનોની આસપાસ કૂતરા આમતેમ રખડતા હતા.

ઝેમાકની ઝૂંપડીની બારીમાંથી અખ્સાએ અંદર નજર કરી. ખખડી ગયેલી ભીંતો, ગંદી ફરસ અને ફાટી ગયેલી ચોપડીઓની છાજલીઓ, તેલની રકાબીમાંથી દિવેટ જ પ્રકાશ પાથરતી હતી. ટેબલ આગળ કાળી દાઢીવાળો, ભરાવદાર ભવાંવાળો, ફિક્કા ચહેરાવાળો અને અણિયાળા નાકવાળો એક માણસ બેઠો હતો. તેણે ટોપી પહેરી હતી અને ગોદડાની જેમ સીવેલું જાકીટ અણઘડતા ઉછાડી કરતું હતું. આ જોતી અખ્સા ઊભી હતી તે જ વખતે એક ઉંદર દરમાંથી બહાર આવ્યો અને પથારી પર દોડવા લાગ્યો, પથારી કહોવાઈ ગયેલા પરાળની હતી, ઓશીકું ગલેફ વગરનું હતું અને ઓઢવા માટે આંતરી પડેલ ઘેટાનું ચામડું હતું. ઝેમાકની ઉંમર ખાસ્સી એવી થઈ હતી છતાં અખ્સા તેને ઓળખી ગઈ. ઝેમાક વલૂરવા માંડ્યો. તે આંગળીઓના ટેરવા પર થૂંક્યો અને કપાળ પર આંગળીઓ લૂંછી નાખી. હા, એ જ તો હતો. અખ્સાને એકી સાથે હસવાનું અને રડવાનું મન

થયું. તરત જ તેણે અંધારા તરફ મોં ફેરવ્યું. વર્ષો પછી તેણે દાદીનો અવાજ સાંભળ્યો : 'અખ્સા, ભાગી જા અહીંથી.'

'ક્યાં ?'

'પાછી એસાઉ.'

પછી તેણે દાદાનો અવાજ સાંભળ્યો : 'અખ્સા, તે તને ગર્તામાંથી બચાવશે.'

તેના દાદાએ આટલી બધી કાકલૂદીપૂર્વક કોઈ દિવસ તેને કહ્યું ન હતું. બેસુધ થતાં પહેલાં ચિત્ત જે શૂન્ય અનુભવતું હોય છે તે તેણે અનુભવ્યું. તેણે બારણાને ટેકો દીધો અને તે ખૂલી ગયું.

ઝેમાક પોતાની એક ભરાવદાર ભમર ઊંચે ચઢાવી. તેની આંખો બહાર ઉપસી આવેલી હતી, અને ખૂબ પીળી હતી. તે બરાડ્યો : 'શું જોઈએ છે ?'

'તમે જ રેબ ઝેમાક છો ?'

'હા, તું કોણ છે ?'

'અખ્સા. ક્રસ્નોબ્રોડની અખ્સા. એક વખતની તમારી વાગ્દત્તા.'

ઝેમાક ચૂપ રહ્યો. પોતાનું વાંકુ મોં ખોલ્યું, હૂકના જેવો કાળો એક જ દાંત હતો. 'ધર્માન્તર કરેલું તે અખ્સા ?'

'ફરી યહૂદી બનવા આવી છું.'

ઝેમાક કૂદી પડ્યો. તેના ગળામાંથી ભયંકર ચીસ નીકળી. 'મારા ઘરમાંથી બહાર નીકળ. તારું મોં કાળું થાય.'

'રેબ ઝેમાક, મારી વાત તો સાંભળો.'

મૂઠીઓ વાળીને તે એની પાછળ દોડ્યો. તેલની રકાબી પડી ગઈ અને દીવો બુઝાઈ ગયો : 'ઉકરડો !'

હોલિશિટ્ઝનો અભ્યાસખંડ ચિક્કાર હતો. અમાસનો દિવસ હતો અને બધા લોકો ઈશ્વરને વિનંતીઓ કરવા એકઠા થયા હતા. સ્ત્રીઓના વિભાગમાંથી પવિત્ર સૂત્રોનો અવાજ આવતો હતો. એકાએક બારણું ખૂલ્યું અને ચીંથરેહાલ કપડાં પહેરેલો કાળી દાઢીવાળો માણસ અંદર ધસી આવ્યો. તેના ખભા પર ઝોળી લટકાવેલી હતી. તે એક સ્ત્રીને દોરડે બાંધીને તે જાણે ગાય ન હોય એવી રીતે દોરી લાવ્યો હતો. તે સ્ત્રીએ માથા પર કાળો રૂમાલ બાંધ્યો હતો. તેના કપડાં કંતાનનાં હતાં, તેના પગ પર ચીંથરાં હતાં. તેના ગળામાં લસણની માળા

હતી. બધાએ પ્રાર્થના અટકાવી દીધી. અજાણ્યાએ તે સ્ત્રીને ઈશારો કર્યો, તે ઉંબરા પર લાંબી થઈ ગઈ. તે બોલી : 'યહૂદીઓ, મને તમારા પગ નીચે ચાંપી દો. યહૂદીઓ, મારા પર થૂંકો.'

ઓરડામાં હલચલ મચી ગઈ. તે અજાણ્યો ટેબલ આગળ ગયો, શાંતિ માટે ટેબલ પર હાથ પછાડ્યો અને બોલ્યો : 'આ સ્ત્રી તમારા નગરની છે. રેબ નાફતાલી હોલીશિટ્ઝર તેના દાદા થાય. ધર્માન્તર કરીને જમીનદારને પરણેલી તે આ જ અખ્સા. હવે તેને સત્ય પ્રાપ્ત થયું છે અને હવે તે યહૂદીધર્મના તિરસ્કાર બદલ પ્રાયશ્ચિત કરવા માગે છે.'

હોલિશિટઝ ઑસ્ટ્રિયાના અંકુશ હેઠળના પોલેંડમાં આવ્યું હોવા છતાં અખ્સાની વાત ત્યાં પણ જાણીતી હતી. પ્રાયશ્ચિત કરાવવાની આ રીત નથી એમ કહીને કેટલાકે વિરોધ કર્યો. માણસને આ રીતે ઢોરની જેમ દોરડે બાંધીને લાવી ન શકાય. બીજા કેટલાકે પેલા અજાણ્યા સામે મુક્કીઓ ઉગામી. ઑસ્ટ્રિયામાં શાસ્ત્રાજ્ઞા પ્રમાણે ધર્માન્તર કરી બેઠેલી વ્યક્તિ પાછી યહૂદી ધર્મ સ્વીકારી શકે. પણ જો જેન્ટાઈલ લોકોને ખબર પડે કે તેમનો ધર્મ સ્વીકારનાર સાથે આવો વર્તાવ કરવામાં આવ્યો છે તો તેનું પરિણામ કઠોર આજ્ઞાઓમાં અને સામસામા આરોપોમાં જ આવે. ઘરડા રબાઈ રેબ બ્રેઝલેલ અખ્સા પાસે ઉતાવળે પગ માંડતા ગયા : 'ઊભી થા, દીકરી. તેં પ્રાયશ્ચિત કર્યું છે એટલે હવે તું અમારામાંની.'

અખ્સા ઊભી થઈ : 'રબાઈ, મેં મારાં કુટુમ્બોની પ્રતિષ્ઠા પર પ્રહાર કર્યો છે.'

'તેં પ્રાયશ્ચિત કર્યું છે એટલે ઈશ્વર તને માફ કરશે.'

જ્યારે સ્ત્રી વિભાગમાં આ ઘટનાની જાણ થઈ એટલે તેઓ ત્યાં દોડી ગઈ. રબાઈની પત્ની પણ તેમાં હતી. રેબ બ્રેઝલેલે પોતાની પત્નીને કહ્યું : 'તેને ઘેર લઈ જા. સારાં કપડાં પહેરાવ. ઈશ્વરને ધ્યાનમાં રાખીને જ માનવનું સર્જન થયું હતું.'

અખ્સાએ કહ્યું : 'રબાઈ, હું મારી ભૂલોનું પ્રાયશ્ચિત કરવા માગું છું.'

'હું તારા માટે પ્રાયશ્ચિત જણાવીશ. તું તારી જાતને રિબાવીશ નહિ.'

કેટલીક સ્ત્રીઓ આંસુ સારવા લાગી. રબાઈની પત્નીએ અખ્સાના માથા પરથી શાલ લઈને ખભા પર નાખી દીધી. બીજી એક સ્ત્રીએ અખ્સાને ટોપી આપી. જૂના જમાનામાં જે લોકોએ સમાજ વિરુદ્ધ પાપ કર્યાં હોય તેમને રાખવામાં આવતી કોટડીમાં લઈ ગયા. ત્યાં હજુ પણ એક પથ્થર અને સાંકળ હતા. સ્ત્રીઓએ ત્યાં અખ્સાને કપડાં પહેરાવ્યાં. કોઈ તેના માટે સ્કર્ટ અને પગરખાં

લઈ આવ્યું. આ બધાં તેને તૈયાર કરવામાં રોકાયા તે વખતે અખ્સાએ હાથની મૂઠીઓ વડે છાતી કૂટવા માંડ્યું, પોતાનાં પાપ ગણી બતાવ્યાં; તેણે ઈશ્વરનો તિરસ્કાર કર્યો હતો, મૂર્તિપૂજા આદરી હતી. જેન્ટાઈલ ધર્મના માનવી સાથે સંસાર માંડ્યો હતો. તે હીબકાં ખાવા લાગી : 'મેં તો મંત્રતંત્ર પણ કર્યાં, મેં શેતાનને રિઝવ્યો હતો. તેણે મારા માટે પીંછાંનો મુગટ ગૂંથ્યો હતો.' અખ્સાએ કપડાં પહેરી લીધાં એટલે રબાઈની પત્ની તેને ઘેર લઈ ગઈ.

પ્રાર્થનાઓ પૂરી થયા પછી બધાએ પેલા અજાણ્યાને પૂછ્યું : તારે અને રેબ નાફ્તાલીની પૌત્રીને શો સમ્બન્ધ થાય ?'

તેણે જવાબ આપ્યો : 'મારું નામ ઝેમાક છે. મારું લગ્ન તેની સાથે થવાનું હતું પણ તેણે મારી સાથે પરણવાની ના પાડી હતી. હવે તે મારી માફી માગવા આવી છે.'

'યહૂદીએ માફી આપવી જોઈએ.'

'હું માફ કરી દઈશ પણ સર્વશક્તિશાળી તો વેરનો દેવ છે.'

'તે દયાનો પણ દેવ છે.'

ઝેમાકે વિદ્વાનો સાથે ચર્ચાવિચારણાઓ કરવા માંડી. તરત જ તેનું પાંડિત્ય છતું થઈ ગયું. તેણે તાલમુડ, ટીકાઓ અને બીજા ગ્રન્થોનાં અવતરણો ટાંક્યાં. જ્યારે રબાઈએ ખોટું અવતરણ આપ્યું ત્યારે તેણે એ ભૂલ પણ સુધારી.

રેબ બેઝલેલે તેને પૂછ્યું : 'તારા ઘરમાં કોણ કોણ છે ?'

'મેં તો છૂટાછેડા લીધેલા છે.'

'તો તો પછી, બધું ગોઠવવામાં વાંધો નહિ આવે.'

રબાઈએ ઝેમાકને પોતાને ઘેર આવવા કહ્યું. સ્ત્રીઓ અખ્સા સાથે રસોડામાં બેઠી હતી. તેમણે ચીકોરી અને બ્રેડ ખાવા માટે અખ્સાને સમજાવી.

તેણે ત્રણ દિવસથી ઉપવાસ કર્યા હતા. રબાઈની લાયબ્રેરીમાં પુરુષોએ ઝેમાક પાછળ ધ્યાન આપ્યું. તેઓ તેના માટે પાટલૂન, પગરખાં, કોટ, હેટ લઈ આવ્યા. તેના માથામાં તો જૂઓ ઉભરાતી હતી એટલે તેને તેઓ સ્નાન માટે લઈ ગયા.

સાંજે શહેરના સાત પ્રતિષ્ઠિત પ્રજાજનો અને બધા જ મહત્ત્વના અગ્રણીઓ ભેગા થયા. સ્ત્રીઓ અખ્સાને લઈ આવી. રબાઈએ જાહેરાત કરી–'શાસ્ત્ર પ્રમાણે તો અખ્સા હજુ અપરિણીત જ છે. જમીનદાર સાથેનો તેનો સમ્બન્ધ

તો માત્ર વ્યભિચાર જ ગણાય.' રબાઈએ પૂછ્યું : 'ઝેમાક, અખ્સાને પત્ની તરીકે સ્વીકારવા તું તૈયાર છે ?'

'હા.'

'અખ્સા, તું ઝેમાકને પતિ તરીકે સ્વીકારવા તૈયાર છે ?'

'હા, રબાઈ. પણ હું એ માટે યોગ્ય નથી.'

રબાઈએ અખ્સાના પ્રાયશ્ચિતની વિગતો જણાવી. તેણે દર સોમવારે અને ગુરુવારે ઉપવાસ કરવાના, દર શનિવારે માંસમાછલી વર્જ્ય ગણવાના. સ્ત્રોતનું પઠન કરવાનું, પ્રાર્થના કરવા માટે પરોઢિયે ઊઠવાનું. રબાઈએ તેને કહ્યું : 'શિક્ષા નહિ પણ પસ્તાવો મહત્ત્વની વસ્તુ છે, પયગંબર તો કહે છે : જે પાછો આવશે તેનાં પાપ ધોવાઈ જશે.'

ઝેમાક વચ્ચે બોલ્યો : 'રબાઈ, માફ કરજો. પણ આ પ્રકારનું પ્રાયશ્ચિત સામાન્ય પાપ માટે છે, ધર્માન્તર કરનાર માટે નહિ.'

'તું તેની પાસે કયું પ્રાયશ્ચિત કરાવવા માગે છે ?'

'પ્રાયશ્ચિત કરવાની બીજી આકરી રીત પણ છે.'

'કઈ કઈ ?'

'પગરખામાં પથરા મૂકી પહેરવાં. શિયાળામાં નિર્વસ્ત્ર થઈ બરફમાં આળોટવું, ઉનાળામાં કૌવચમાં સૂઈ જવું. એક સેબથથી બીજા સેબથ સુધી ઉપવાસ કરવા.'

'આવું કઠોર દમન આજે લોકો ન શકે.' રબાઈએ સહેજ અચકાતા જવાબ આપ્યો.

'જો પાપ કરવાની શક્તિ હોય તો પ્રાયશ્ચિત કરવાની શકિત પણ હોવી જોઈએ.'

અખ્સા બોલી : 'પુણ્યાત્મા, મને આછીપાતળી શિક્ષા કરીને જવા ન દેતા. ભલે મારે આકરું પ્રાયશ્ચિત કરવું પડે.'

'જે યોગ્ય છે તે મેં કહ્યું.'

બધા ચૂપ રહ્યા. અખ્સા બોલી : 'ઝેમાક, મારી પોટલી આપ.' ઝમાકે તેની પોટલી ખૂણામાં મૂકી હતી. તે ટબલ પાસે લઈ આવ્યો અને અખ્સાએ તેમાંથી નાની કોથળી કાઢી. તેણે પોટલીમાંથી મોતી, હીરા, માણેકનાં આભૂષણો ઠાલવ્યાં એટલે બધાના મોંમાંથી સિસકારા નીકળી ગયા. તે બોલી : 'રબાઈ, આ મારું ઝવેરાત છે. હવે હું તેને પાત્ર નથી. રબાઈને આ ઝવેરાતની જે વ્યવસ્થા કરવી હોય તે કરે.'

'આ તારું છે કે જમીનદારનું ?'

'રબાઈ, આ મારું છે. મારા પવિત્ર દાદીમાનો વારસો છે.'

'શાસ્ત્રમાં તો એવું કહેવામાં આવ્યું છે કે ભલભલા દાનવીરે પણ પોતાની સંપત્તિના પાચમા ભાગ કરતાં વધારે દાન કરવું નહિ'.

ઝેમાકે ફરી માથું ધુણાવ્યું : 'ફરી અહીં તમારી સાથે હું સંમત થતો નથી. તેણે સ્વર્ગમાં તેની દાદીના પ્રતિષ્ઠાને બટ્ટો લગાવ્યો છે. તેની દાદીના ઝવેરાતનો વારસો હવે તેની પાસે રહેવો ન જોઈએ.'

રબાઈએ પોતાની દાઢી પકડી : 'જો તું વધારે જાણતો હો તો તું જ રબાઈ બની જા.' તે ખુરશી પરથી ઊભો થયો અને પાછો બેસી ગયો. 'તું તારું ગુજરાન કેવી રીતે ચલાવીશ ?'

ઝેમાક બોલ્યો : 'હું ભિસ્તીનું કામ કરીશ.'

અખ્સા બોલી : 'હું કણક બાંધી શકું છું અને કપડાં ધોઈ શકું છું.'

'સારું. તમને ઠીક લાગે તે કરો. હું કાનૂનના કઠોર પાલનમાં નહિ પણ દયામાં માનું છું.'

મધરાતે અખ્સાએ આંખો ખોલી. પતિપત્ની ગંદા ફરસવાળી ઝૂંપડીમાં રહેતા હતા, તે કબ્રસ્તાનથી બહુ દૂર ન હતી. આખો દિવસ ઝેમાક પાણી પૂરું પાડતો હતો. અખ્સા કપડાં ધોતી હતી. શનિવાર અને તહેવારો દિવસો સિવાય બંને દરરોજ ઉપવાસ કરતા હતા અને માત્ર સાંજે જ જમતા હતા. અખ્સાએ પોતાના પગરખામાં રેતી અને પથ્થર નાખ્યા હતાં અને શરીર ઉપર કકરું ગરમ ખમીસ પહેરતી હતી. રાતે તેઓ જમીન પર જુદા જુદા સૂઈ જતા, તે બારી પાસે સાદડી પાથરીને સૂઈ જતો, અખ્સા સગડી પાસે પરાળની પથારી પર સૂઈ જતી.

સામસામી ભીંતો પર બાંધેલા દોરડા પર અખ્સાએ તેમને માટે તૈયાર કરેલા કફનની ચાદરો લટકાવેલી હતી.

તેમના લગ્નને ત્રણ વરસ થઈ ગયા હતાં પણ હજુ ઝેમાક તેની સાથે સૂવા આવ્યો ન હતો. હું પણ પાપમાં ગળાડૂબ છું એવી કબૂલાત તેણે કરી હતી. તે પરણેલો હતો છતાં તે અખ્સા માટે ઝૂર્યો હતો. તે અખ્સા સામે વેર લેવા માગતો હતો, સર્વશક્તિશાળી ઇશ્વર સામે ક્રોધે ભરાઈને ફરિયાદ કરી હતી. પોતાનો ક્રોધ તેણે પત્નીઓ પર ઠાલવ્યો હતો. એક પત્ની તો મરી ગઈ હતી. આનાથી વધારે પાપ તો કયાં હોઈ શકે?

તેમની ઝૂંપડી જંગલ પાસે જ હતી અને તેમને બળતણ મફતમાં જ મળી રહેતું હતું છતાં ઝેમાક રાતે સગડી સળગાવવા દેતો ન હતો. તેઓ પહેરેલે કપડે જ સૂઇ જતા હતા અને કોથળા. ચીંથરાં ઓઢતા હતા. હોલિશિટઝના લોકો તો ઝેમાકને ગાંડો માનતા હતા; રબાઇએ આ પતિપત્નીને બોલાવીને કહ્યું હતું: 'બીજાઓને રિબાવવામાં જેટલી ક્રૂરતા છે તેટલી જ ક્રુરતા જાતને રિબાવવામાં છે.' પણ ઝેમાકે 'ધ બીગીનીંગ ઓવ વિઝડમ'માંથી અવતરણ ટાંકીને કહ્યું: 'કઠોર દમન વિનાનું પ્રાયશ્ચિત અર્થહીન છે.'

અખ્સા દરરોજ રાતે સૂતા પહેલાં કબૂલાતનો વિધિ કરતી હતી. હજુ તેને ખરાબ સ્વપ્નો જ આવતાં હતાં. સેતાન તેની દાદીના વેશે આવતો હતો અને મોહમયી નગરીઓની, ભવ્ય નૃત્યસમારંભોની, શોખીન જમીનદારોની, વિનયી સ્ત્રીઓની વાતો કરતો હતો. તેના દાદા પાછા ચૂપ થઇ ગયા હતા.

અખ્સાના સ્વપ્નોમાં તેની દાદી યુવાન અને સુંદર દેખાતી હતી. તે બીભત્સ ગીતો ગાતી, દારૂ પીતી અને જાદુગરો સાથે નાચતી. કેટલીક વખત તે અખ્સાને દેવળોમાં લઇ જતી, ત્યાં પાદરીઓ મંત્રોચ્ચાર કરતા, મૂર્તિપૂજકો સુવર્ણ-પ્રતિમાઓને પગે પડતા. નગ્ન દરબારીઓ શિંગામાંથી દારૂ પીતા અને વિષય-વાસનાનો ભોગ બની જતા.

એક રાતે અખ્સાએ સ્વપ્નમાં જોયું તો પોતે એક ગોળ ખાડામાં નગ્ન ઊભી છે. તેની આસપાસ ગોળાકારમાં ઠિંગુજીઓ નાચી રહ્યા છે. તેઓ અશ્લીલ ગીતો ગાઈ રહ્યા છે. શિંગા વાગી રહ્યા છે, નગારા ગાજી રહ્યા છે. તે જ્યારે જાગી ત્યારે પણ તેના કાનમાં એ કાળું સંગીત ગૂંજતું હતું. તે બબડી: 'હું કાયમ માટે પથભ્રષ્ટ થઈ ગઈ છું.

ઝેમાક પણ જાગી ગયો. થોડો વખત તો તેણે એક બારીમાંથી જોયા કર્યું, તે બારી તેણે વાસી ન હતી. પછી તે બોલ્યો: 'અખ્સા, તું જાગી ગઈ છે? આ ઋતુનો પહેલો બરફ વરસી રહ્યો છે.'

તે શું કહેવા માગતો હતો તે અખ્સા સમજી ગઈ. તે બોલી: 'મારામાં હવે શક્તિ નથી.'

'દુષ્ટ શેતાન પાસે જવાની તો શક્તિ હતી.'

'મારાં હાડકાં દુઃખે છે.'

'બદલો લઈ રહેલા દેવદૂતને કહેજે.'

ઓરડામાં બરફ અને પાછલી રાતના ચન્દ્રથી પ્રકાશ પથરાયો હતો. જૂના જમાનાના કોઈ સંતની જેમ ઝેમાકે વાળ વધાર્યા હતા. તેની દાઢી ગમે તેમ ઊગી હતી, રાતે તેની આંખો ચળકતી હતી. આખો દિવસ પાણી ભરવાની તાકાત અને અડધી રાત સુધી વાંચવાની શક્તિ તેનામાં ક્યાંથી આવતાં હતાં તેની ખબર અખ્સાને કદી પડી ન હતી. તે સાંજે ભાગ્યે જ ખાતો હતો. ભોજનનો રસ માણવામાંથી બચવા માટે તે ચાવ્યા વિના જ પાઉં ખાતો હતો., અખ્સા તેના માટે જે સૂપ બનાવતી હતી તેમાં ઝેમાક વધારે મીઠું અને મરી નાખતો હતો. અખ્સા પણ સાવ સુકાઈ ગઈ હતી. ઘણી વખત તે ગંદા પાણીના ખાબોચિયામાં પોતાનું પ્રતિબિમ્બ જોતી હતી અને સાવ કૃશ ચહેરો, ઊંડે ઊતરી ગયેલા ગાલ અને ભયંકર ફિકાશ નજરે પડતાં હતાં. તેને ખૂબ ઊધરસ આવતી હતી, ગળફામાં લોહી પડતું હતું. તે બોલી : 'ઝેમાક, મને માફ કરો. મારાથી બેઠાં નથી થવાતું.'

'ઊભી થા, વ્યભિચારિણી. ભલે ને આજની રાત તારે માટે છેલ્લી બને.'

'એવું થાય તો સારું.'

'કબૂલાત કર. સત્ય કહી દે.'

'મેં બધું જ તમને જણાવી દીધું છે.'

'તને આ વ્યભિચારમાં આનંદ આવેલો ?'

'ના, ઝેમાક, ના.'

'છેલ્લી વખત તો તેં હા પાડી હતી.'

અખ્સા ખાસ્સા એવા સમય સુધી ચૂપ રહી. 'ભાગ્યે જ. કદાચ એકાદ ક્ષણ માટે.'

'તું ઈશ્વરને ભૂલી ગઈ હતી ?'

'પૂરેપૂરો નહિ.'

'તને ઈશ્વરની સત્તાની જાણ હતી છતાં તેં જાણી જોઈને વિરોધ કર્યો.'

'સત્ય જેન્ટાઇલ લોકોને પક્ષે છે એવું હું માની બેઠી હતી.'

'શેતાને તને પીંછાંનો મુગટ ગૂંથી આપ્યો એટલે ?'

'મેં તો એને ચમત્કાર માન્યો હતો.'

'વેશ્યા, તારો બચાવ ન કર.'

'હું મારો બચાવ કરતી નથી. દાદીમાના અવાજ જેવો અવાજ કાઢીને તે બોલ્યો હતો.'

'તેં તારી દાદીની વાત સાંભળી અને દાદાની વાત કેમ ન સાંભળી ?'

'હું મૂરખ હતી !'

'મૂરખ ? વરસો સુધી તું સાવ ગંદકીમાં સબડતી રહી.'

થોડા સમય પછી પતિપત્ની ઉઘાડા પગે રાતે બહાર નીકળ્યા. પહેલાં ઝેમાકે બરફમાં પડતું નાખ્યું. તે ખૂબ ઝડપથી આળોટવા લાગ્યો. તેની ટોપી પડી ગઈ. રૂવાંની જેમ તેના શરીર પર કાળા વાળ છવાઈ ગયા અખ્સા એકાદ મિનિટ રોકાઈ, પછી તેણે પણ બરફમાં પડતું નાખ્યું. તે બરફમાં ધીરે ધીરે શાંતિથી આળોટતી હતી. ઝેમાક બબડતો હતો ; 'અમે પાપ કર્યાં', અમે છેતર્યાં', અમે લૂંટયા, અમે જૂઠું બોલ્યા, અમે મજાક ઉઠાવી, અમે બળવો પોકાર્યો.' પછી તેણે ઉમેર્યું', 'મારા બધા જ અન્યાયો માટે મારું મરણ જ મારો મોક્ષ બને એવી ઇચ્છા ભલે ફળે.'

અખ્સાએ આ બળાપો બહુ વખત સાંભળ્યો હતો, દર વખતે તે ધ્રૂજી ઊઠતી હતી. જ્યારે તેનો પતિ માલ્કોવ્સ્કી ખેડૂતોને ચાબૂક ફટકારતો હતો ત્યારે ખેડૂતો એવી રીતે ચીસો પાડતા હતા. શિયાળામાં ઠંડી અને ઉનાળામાં કૌવચ કરતાં પણ ઝેમાકના આ વલોપાતથી તે વધારે ગભરાતી હતી. ઘણી વખત તે જ્યારે સ્વસ્થ હોય ત્યારે તે વચન આપતો કે હવે તે તેની સાથે પતિની જેમ વર્તશે. તારાં બાળકોનો પિતા પણ થઈશ એવું સુધ્ધાં તેણે કહ્યું હતું. પણ ક્યારે ? તે હમેશાં બંનેની ઊણપો નવેસરથી શોધ્યા જ કરતો હતો. દિવસે દિવસે અખ્સા નબળી પડતી ગઈ. સૂકવણી પરનાં કફન અને કબ્રસ્તાનના પથ્થરો જ તેનું આશ્વાસન હતા. ઝેમાકની પાસે અખ્સાએ પ્રતિજ્ઞા લેવડાવી હતી કે તેની કબર પર કાદિશનો પાઠ કરીશ.

તમ્મુઝના મહિનામાં એક બળબળતા દિવસે અખ્સા નદી કાંઠા પાસેના મેદાન પર ખાટી ભાજીનાં પાંદડાં વીણવા નીકળી હતી. તેણે આખો દિવસ ઉપવાસ કર્યો હતો, સાંજના ભોજનમાં તે બંને માટે શાવ નામની વાનગી બનાવવા માગતી હતી. પાંદડાં વીણતાં જ તે થાકી ગઈ. તે ઘાસ પર સૂઈ ગઈ અને થોડી વાર આરામ લેવાના વિચારે ઊંઘી ગઈ. પણ તેના ચિત્તમાં શૂન્ય છવાઈ ગયું, તેના પગ સીસાના બની ગયા. તે ગાઢ નિદ્રામાં સરી પડી. જ્યારે તેણે આંખો ખોલી ત્યારે રાત પડી ગઈ હતી. આકાશ વાદળાંવાળું હતું, વાતાવરણમાં ભેજ હતો. તોફાનના ભણકારા વાગતા હતા. ધરતી ઘાસ અને વનસ્પતિની વાસથી તરબતર બની હતી અને તેને કારણે અખ્સાનું મગજ ભમવા માંડયું. અંધારામાં તેણે પોતાની ટોપલી શોધી પણ તે ખાલી હતી. ગાય કે બકરી ભાજી ખાઈ ગયા હશે. એકાએક તેને પોતાનું બાળપણ યાદ આવ્યું, તે વખતે દાદાદાદીએ તેને લાડ લડાવ્યાં હતાં; વેલ્વેટ અને રેશમનાં કપડાં પહેરાવ્યા હતા, આજુબાજુ નોકરચાકરો ઉભરાતા

હતા. અત્યારે ઊધરસ તેને ગૂંગળાવતી હતી, કપાળ ધગધગતું હતું અને તેની પીઠમાં શીતળ કંપારીઓ છૂટતી હતી. ચન્દ્રનુ જ ન હતું, તારા વાદળાં હેઠળ ઢંકાયેલા હતા એટલે તેને રસ્તો જડ્યો જ નહીં. તેના ખુલ્લા પગ કાંટા પર અને ગાયના છાણુ પર પડતા હતા. તેનામાં રહેલું કોઈ બોલી ઊઠ્યું : 'કેવી જાળમાં હું ફસાઈ ગઈ છું.' તે એક ઝાડ પાસે આવી અને આરામ લેવા ઊભી. તે ક્ષણે તેણે પોતાના દાદાને જોયા. અંધારામાં તેમની ધોળી દાઢી પ્રકાશતી હતી. તેણે તેમનું વિશાળ કપાળ, કૃપાળુ સ્મિત અને પ્રેમાળ દૃષ્ટિ તરત જ ઓળખી કાઢ્યા. તેણે બૂમ પાડી : 'દાદા !' તરત જ તેના ચહેરો આંસુઓથી ધોવાઈ ગયો.

તેના દાદા બોલ્યા : 'મને બધી જ ખબર છે. તારી કસોટીઓ, વેદનાઓની મને ખબર છે.'

'દાદા, હું શું કરું ?'

'દીકરી ! તારી યાતના પૂરી થઈ છે. અમે તારી પ્રતીક્ષા કરીએ છીએ. તને ચાહનારા હું, તારી દાદી, પ્રતીક્ષા કરીએ છીએ. પવિત્ર દેવદૂતો તને મળવા માટે આવશે.'

'ક્યારે ? દાદા, ક્યારે ?'

તે જ વખતે દાદાની છબિ વિલીન થઈ ગઈ. માત્ર અન્ધકાર જ છવાયેલો રહ્યો. અખ્સાએ આંધળાની જેમ ઘેર જવાનો રસ્તો શોધી કાઢ્યો. છેવટે તે ઘેર પહોંચી. બારણું ખોલતાંની સાથે તેને ખબર પડી ગઈ કે ઝેમાક ત્યાં હતો. તે જમીન પર બેઠો હતો અને તેની આંખો અંગારાની જેમ ચળકતી હતી. તેણે બૂમ પાડી : 'અખ્સા, તું આવી છે કે ?'

'હા, ઝેમાક.'

'આટલું બધું મોડું કેમ થયું ? તારે કારણે સાંજની પ્રાર્થના હું નિરાંતે કરી ન શક્યો. તું મારા વિચારોમાં છવાઈ જતી હતી.'

'માફ કરજે. ઝેમાક ! હું થાકી ગઈ હતી અને મેદાનમાં ઊંઘી ગઈ.'

'જૂઠી, ધર્માંતર કરનારી ! મેં મેદાનમાં તારી તપાસ કરી હતી. તું કોઈ ભરવાડને બાથમાં ઘાલીને સૂઈ ગઈ હતી !' ઝેમાક ચીખ્યો.

'તમે આ શું કહો છો ! ઈશ્વરથી તો ડરો !'

'મને સત્ય કહે.' તે કૂદ્યો અને તેને હચમચાવવા લાગ્યો. 'કૂતરી ! રાક્ષસી ! નીચ !'

ઝેમાક આટલી બધી જંગલિયતથી હજુ વર્ત્યો ન હતો. અખ્સાએ તેને કહ્યું. 'ઝેમાક ! મારા સ્વામી ! હું તમને વફાદાર જ રહી છું. ઘાસ પર મને ઊંઘ આવી ગઈ. ઘેર પાછા ફરતી વખતે મેં મારા દાદાને જોયા. મારો સમય આવી ગયો છે.' તેનામાં એટલી બધી નબળાઈ આવી ગઈ હતી કે તે જમીન પર ફસડાઈ પડી.

ઝેમાકનો ક્રોધ તરત જ શમી ગયો. તેના ગળામાંથી શોકનો આર્ત સ્વર નીકળ્યો : 'અરે પવિત્ર આત્મા ! તારા વિના હું ક્યાં જઈશ ? તું તો સાધ્વી છે. મારી કઠોરતા માફ કરી દે. મારો પ્રેમ આમ કરાવે છે. હું તને શુદ્ધ કરવા માગું છું જેથી તું પવિત્ર આત્માઓની સાથે સ્વર્ગમાં શોભી શકે.'

'હું પાત્રતા ધરાવું છું એટલે ત્યાં બેસીશ.'

'શા માટે આ બધું તારા જીવનમાં બનવું જોઈએ ? સ્વર્ગમાં કોઈ ન્યાય જ નથી ?' ઝેમ.કે જે સૂરે આર્તનાદ કાઢ્યો તેનાથી તે પણ ગભરાઇ ગઈ. ઝેમાકે ભીંત સાથે પોતાનું માથું અફાળ્યું.

બીજે દિવસે સવારે અખ્સા પથારીમાંથી બેઠી ન થઈ. ઝેમાક તેના માટે ખીર બનાવીને લાવ્યો. તેને ખવડાવવા ગયો ત્યારે ખીર તેના મોંમાંથી બહાર નીકળી ગઈ. ઝેમાક ગામમાંથી કોઈ વૈદને બોલાવી લાવ્યો પણ એ વૈદને શું કરવું તેની ખબર ન પડી. અંતિમ ક્રિયા કરનારી સ્ત્રીઓ આવી. અખ્સા ખૂબ જ નબળી પડી ગઈ હતી. તેનામાંથી જીવનનું સત્ત્વ ખલાસ થઈ રહ્યું હતું. બપોરે ઝેમાક જેરોસ્લો શહેરમાં ડોકટરને બોલાવવા પગે ચાલતો નીકળી પડ્યો. સાંજ પડી પણ તે પાછો આવ્યો ન હતો. તે સવારે રબાઈની પત્નીએ અખ્સાને ઓશીકું મોકલ્યું હતું. દસ વર્ષમાં પહેલી વાર તે ઓશીકા પર સૂતી હતી. સાંજ પડી એટલે બધી સ્ત્રીઓ પોતપોતાને ઘેર ગઈ અને અખ્સા એકલી પડી. રકાબીમાં દીવો સળગતો હતો. ઉઘાડી બારીમાંથી હૂંફાળો પવન વાતો હતો. ચન્દ્ર પ્રકાશતો ન હતો પણ તારા ચમકતા હતા. કંસારીઓના અવાજ આવતા હતા, દેડકા માણસના અવાજે બોલતા હતા. એકાદ વખત તેની પથારીમાંથી ભીંત આગળથી પડછાયો પસાર થઈ ગયો હતો. પોતાનો અંત પાસે આવી ગયો છે તે અખ્સા જાણતી હતી પણ તેને મરણનો ભય ન હતો. તેણે પોતાના આત્માનું સરવૈયું કાઢી જોયું. તે શ્રીમંત કુટુમ્બમાં જન્મી હતી, સુંદર હતી, આજુબાજુની બીજી વ્યક્તિઓ કરતાં તે વધારે ભાગ્યશાળી હતી. પણ દુર્ભાગ્યને કારણે તેના જીવનમાં બધું ઊંધું જ બન્યું

હતું. તેણે પોતાના પાપને કારણે યાતના ભોગવી હતી કે આગલા જન્મમાં કોઈએ પાપ કર્યાં હતાં તેની શિક્ષા તેણે આ જન્મમાં ભોગવી હતી? પોતાની અંતિમ ક્ષણો પ્રાર્થનામાં અને પ્રાયશ્ચિતમાં વીતાવવી જોઈએ તેની તેને ખબર હતી. પણ તેની નિયતિ તો એ પ્રકારની હતી કે અત્યારે પણ શંકા તેના મનમાંથી દૂર થઈ ન હતી. ઈશ્વરને ન માનનારા એપોસ્ટેટસ વિશેના પ્રાચીન ગ્રંથમાં તેણે વાંચ્યું હતું કે આ જગત તો અણુઓની આકસ્મિક યોજનાનું પરિણામ હતું. હવે તેને એક જ ઇચ્છા બાકી રહી હતી અને તે કોઈ નિશાની પ્રાપ્ત કરવા માગતી હતી, સંપૂર્ણ સત્યની નિશાની. તે પથારીમાં પડી રહી અને ચમત્કારની પ્રતીક્ષા કરવા લાગી. તે આછી નિદ્રામાં સરી ગઈ અને સ્વપ્નમાં જોયું તો તે સાંકડી અને અંધારી ગર્તાઓમાં ડૂબી રહી છે. દર વખતે લાગતું કે તળિયું આવી ગયું છે, પણ દર વખતે નીચેની ધરતી ભાંગી પડતી અને તે વધારે ને વધારે ઝડપથી સરવા માંડતી. અન્ધકાર ગાઢો થતો ગયો અને ગર્તા વધુ ઊંડી થતી ગઈ.

તેણે આંખો ખોલી, શું કરવું તેની તેને ખબર હતી. છેલ્લી રહીસહી શક્તિ એકઠી કરીને તે બેઠી થઈ અને ચપ્પું શોધી કાઢ્યું. તેણે ઓશીકાનો ગલેફ કાઢી નાખ્યો અને જડ થઈ ગયેલી આંગળીઓથી ઓશીકાનું ઓટણ ઉકેલી નાખ્યું. ઓશીકાની રૂવાંટીમાંથી તેણે પીંછાંનો મુગટ બહાર કાઢ્યો. કોઈ ગુપ્ત હાથે મુગટની ટોચ પર ઈશ્વરના નામના ચાર અક્ષરો કોતરી કાઢ્યા હતા.

અખ્સાએ મુગટ પોતાની પથારી આગળ મૂક્યો. દીવાના થરકતા પ્રકાશમાં તે દરેક શબ્દ સ્પષ્ટ રીતે વાંચી શકતી હતી. યુહ, હે, વોવ, હે. તેને આશ્ચર્ય થયું. કઈ રીતે આ મુગટ પેલા મુગટ કરતાં સત્ય વધારે પ્રગટ કરતો હતો! સ્વર્ગમાં પણ જુદા જુદા ધર્મ હશે? અખ્સા કોઈ નવા ચમત્કાર માટે પ્રાર્થના કરવા લાગી. નિરાશામાં તેને શેતાનના શબ્દો યાદ આવ્યા: 'સત્ય છે જ નહીં એ જ સત્ય છે.'

મોડી રાતે પેલી સ્ત્રીઓમાંથી એક સ્ત્રી પાછી આવી. અખ્સા તેને મુગટ પર પગ ન મૂકવા ચેતવવા જતી હતી પણ તે ખૂબ જ નબળી થઈ ગઈ હતી. પેલી સ્ત્રીએ મુગટ પર પગ મૂક્યો અને તેની નાજુક રચના ખત્મ થઈ ગઈ. અખ્સાએ આંખો મીંચી દીધી અને ફરી ક્યારેય ન ખોલી. પરોઢિયે તેણે છેલ્લો શ્વાસ લીધો અને દેહ ત્યજી દીધો.

એક સ્ત્રીએ પીંછું પકડીને તેના નાક આગળ ધર્યું, પણ તે ફરક્યું નહિ.

એ દિવસે મોડેથી અંતિમ વિધિ કરનારી સ્ત્રીઓએ અખ્સાને સ્નાન કરાવ્યું,

તેણે પોતાના માટે તૈયાર કરેલું વસ્ત્ર પહેરાવ્યું. ઝેમાક હજુ પાછો આવ્યો ન હતો અને ફરી તેના સમાચાર જાણવા મળ્યા નહીં. હોલિશિટઝમાં એવી અફવા વહેતી થઈ કે રસ્તા પર જ તે માર્યો ગયો હતો. કોઈએ એવું પણ કહ્યું કે તે માનવી નહિ, પણ શેતાન હતો. એક પવિત્ર માણસના ચેપલ પાસે અપ્સાને દફનાવવામાં આવી અને રબ્બાઈએ તેના માટે પ્રશસ્તિવાચન કર્યું.

એક સમસ્યા ઉકલી ન શકી. છેલ્લી ક્ષણોમાં અપ્સાએ રબ્બાઈની પત્નીએ મોકલેલું ઓશીકું ચીરી નાખ્યું હતું. તેને સ્નાન કરાવનારી સ્ત્રીઓએ તેની આંગળીઓ વચ્ચે થોડી રૂંવાટી જોઈ હતી. મરવા પડેલી સ્ત્રીમાં આ કાર્ય કરવાની શક્તિ આવી ક્યાંથી? અને તે શું શોધવા માગતી હતી? શહેરના લોકોએ બહુ પ્રયત્ન કર્યો, આનાં એક પછી એક કારણો શોધી કાઢ્યાં પણ તેમને સત્યની પ્રાપ્તિ ન થઈ.

કારણ કે જો સત્ય જેવી કોઈ વસ્તુ હોય તો તે પીંછાંના મુગટ જેવી જ નાજુક અને ગુપ્ત છે.

અંગ્રેજી અનુવાદ. સીંગર અને લૉરી કોલ્વિન

'એનેમીઝ : અ લવ સ્ટોરી'–માંથી એક અંશ

આઈઝાક સિંગર/અનુ. સુરેશ જોષી

માશાએ ઊંઘવાની ટીકડી લીધી અને એ ઊંઘી ગઈ, પણ હરમાન જાગતો પડી રહ્યો. પહેલાં તો એણે રોજની જેમ રાબેતા મુજબ નાઝીઓ સાથેનું યુદ્ધ શરૂ કર્યું, એમના પર અણુબોમ્બ નાખ્યા, રહસ્યભર્યાં મિસાઇલ્સ ફેંકીને એમનાં લશ્કરોને ઉડાવી દીધાં; એમની નૌકાસેનાને સમુદ્રમાંથી ફંગોળી દીધી અને એને હિટલરના બખ્તેર્સગાડેનના ઘર નજીક મૂકી દીધી. ગમે તેટલો પ્રયત્ન કરવા છતાં એ વિચારોને અટકાવી શક્યો નહિ, કાબૂ બહાર ગયેલા યન્ત્રની જેમ એનું મન વર્ત્યે જ ગયું. સ્થળ અને સમયનો તાગ કાઢવાનું જેનાથી બની શક્યું તે ઔષધ એ ફરીથી પીવા લાગ્યો. એના વડે એને, અસ્તિત્વવાદીઓ જેને 'મૂળભૂત વસ્તુ' કહે છે તેનો, ખ્યાલ આવતો. આ બધી વિચારવિમાસણને અન્તે એ ફરી ફરી એક જ નિર્ણય પણ આવતો : ઈશ્વર (અથવા એ જે કાંઈ કહેવાતો હોય તે) ખરેખર ડાહ્યો હતો, પણ એનામાં દયાનું ચિહ્ન દેખાતું નહોતું. જો સ્વર્ગમાં ખરેખર કોઈ કરુણાળુ ઈશ્વર વસતો હોય તો એ કદાચ કોઈ લાચાર નજીવો ઈશ્વર જ હશે; સ્વર્ગમાં વસતા નાઝીઓ વચ્ચે એક યહૂદી જેવો હશે. આ જગતને છોડી દેવાની જિગર ન હોય ત્યાં સુધી તો માણસે સંતાઇને જ રહેવું પડે; શરાબ, અફીણ, ઘાસ ભરવાનું માળિયું કે એવા કશાને આધારે કે પછી શિફ્રાહ પુઆહની આ નાનકડી ઓરડીને આધારે જીવતર ટકાવી રાખવાનું રહે.

એને ઊંઘ આવી ગઈ. એણે સ્વપ્નમાં સૂર્યગ્રહણ જોયું, જનાજો કબ્રસ્તાન ભણી જતો જોયો. કાળા ઘોડાઓ, એક પછી એક, શબપેટીને ખેંચી જતા દેખાયા; એના પર અસુરો સવાર થયા હતા. એઓ મરેલા અને મરેલા પાછળ વિલાપ કરનારા પણ હતા, એણે સ્વપ્નમાં પોતાની જાતને પૂછયું, 'આ શી રીતે બની શકે ? કોઈ શાપિત જાતિ જાતે જ કબ્રસ્તાનમાં જઈને દફનાઈ જાય ?' એમના હાથમાં મશાલો હતી અને એઓ કશાક અપાર્થિવ વિષાદભર્યા મરશિયાઓ ગાઈ રહ્યા હતા. એમના ઝભ્ભા ભોંય પર રગદોળાતા હતા; એમના સરપેચની ટોચ વાદળમાં પહોંચી જતી હતી.

હરમાન ચોંકી ઊઠયો અને ખાટલાની કાટ ખાઈ ગયેલી સ્પ્રીન્ગ ચીંચવાઈ ઊઠી. એ ભયનો માર્યો જાગી ઊઠ્યો. એને શરીરે પરસેવો વળી ગયો. એનું પેટ જાણે ખેંચાતું હતું, એને પેશાબ કરવાની ઇચ્છા હતી પણ પેશાબ જાણે અટકી ગયો હતો. એના માથા નીચેનું ઓશીકું ભીનું થઈ ગયું હતું અને મસોતા જેવું ચૂંથાઈ ગયું હતું. એ કયાં સુધી ઊંઘતો રહ્યો હશે ? એક કલાક ? છ કલાક ? ઘરમાં ગાઢ અંધકાર અને ઠંડી છવાઈ ગયાં હતાં, માશા પથારીમાં બેઠી થઈ ગઈ હતી; અંધારામાં એનું ફિક્કું મોઢું પ્રકાશના ધાબા જેવું લાગતું હતું. 'હરમાન, મને વાઢકાપ કરાવવાની બીક લાગે છે !' એ ઘોઘરે અવાજે બોલી ઊઠી. એનો અવાજ એની બુઢ્ઢી માના જેવો જ લાગ્યો. એ શું કહી રહી હતી તેનું ભાન તો થોડી વાર પછી જ હરમાનને થયું.

'વારુ, વારુ'

'કદાચ લિયેાં મને છૂટાછેડા આપશે. હું એની સાથે પેટછૂટી વાત કરી લઈશ. જો એ છૂટાછેડા ન આપે તો બાળક એનું ગણાશે.'

'હું યાદ્‌વિગાને છૂટાછેડા આપી નહિ શકું'. માશાને ઝાંઝ ચઢી: 'નહિ આપી શકે' એ બરાડી ઊઠી.

'ઇન્ગ્લેન્ડના રાજાને એની પ્રિયતમા જોડે પરણવું હતું ત્યારે એણે રાજગાદી જતી કરી, અને તું એ મૂરખ ખેડૂત બાઇને છોડી શકતો નથી ! તને એની જોડે જીવવાની ફરજ પાડે એવો કોઈ કાયદો નથી. બહુ બહુ તો તારે એને ખાધાખોરાકી આપવી પડશે. તે હું આપીશ. હું વધારે કામ કરીશ ને અને ખાધાખોરાકીના પૈસા ચૂકવીશ.'

'છૂટાછેડા તો યાદ્‌વિગાને મારી જ નાખશે તેની તને ખબર છે ખરી ?'

'હું એ કશું જાણતી નથી, કોઈ રબ્બાઈએ એની જોડે તારાં લગ્ન કરાવ્યાં હતાં ખરાં ?'

'રબાઈએ ? ના.'

'તો પછી ?'

'મેં તો કોર્ટમાં જઈને લગ્ન નોંધાવ્યાં હતાં'

'યહૂદી કાયદા પ્રમાણે તો એવાં લગ્ન ફોક જ ગણાય. યહૂદીઓના ધાર્મિક વિધિ પ્રમાણે તું મારી સાથે લગ્ન કર. મારે બીજાં કશાં કાગળિયાંની જરૂર નથી.'

'કોઈ રબાઈ પરવાના વગર લગ્ન કરાવી શકે નહિ. આ અમેરિકા છે. પોલેણ્ડ નથી.'

'લગ્ન કરાવી આપે એવો રબાઈ હું શોધી કાઢીશ.'

'તો ય બે પત્ની કર્યાનો–ના, બહુપત્ની કર્યાનો ગુનો તો થયો ગણાય જ.'

'કોઈને ખબર પડવાની નથી. માત્ર હું ને મારી મા જ જાણીશું. અમે ઘરમાંથી નીકળી જઈશું. તારે જે નામ રાખવું હોય તે રાખજે. તારી પેલી અદ્ભુતબાઈ જો તને એટલી બધી વહાલી હોય કે એના વગર તારાથી રહેવાય જ નહિ તો અઠવાડિયામાં એક દિવસ એની સાથે ગાળજે. એટલું સમાધાન હું સ્વીકારી લઈશ.'

'મોડા વહેલા એ લોકો મને જેલ ભેગો કરશે અને અહીંથી હાંકી કાઢશે.'

'લગ્નનું પ્રમાણપત્ર નહિ હોય ત્યાં સુધી કોઈ આપણે પતિપત્ની છીએ એવું પુરવાર કરી શકશે નહિ. લગ્ન પછી તરત તું તારે કેતુબાને બાળી નાખજે ને !

'બાળકના જન્મને તો નોંધાવવો પડશે ને ?

'એનું તો કંઈક કરીશું. પેલી મૂરખ બાઈને સ્વીકારી લઈને હું તારી જોડે ઘર માંડવા તૈયાર થઈ છું તે ઓછું છે ? મારી વાત પૂરી કરી લેવા દે.' માશાએ એકદમ અવાજ બદલ્યો, 'હું અહીં બેઠી બેઠી એક કલાકથી આ વિચારી રહી હતી. જો આ તને મંજૂર નહિ હોય તો તું આ ઘડીએ ચાલતો થા. પછી અહીં ફરકીશ નહિ. હું કોઈ ડૉકટરને શોધી કાઢીશ. એ ગર્ભપાત કરાવી આપશે. પણ પછી તું તારું ડાચું મને દેખાડીશ નહિ. હું તને જવાબ આપવા માટે એક જ મિનિટ આપું છું. જો તારે ના કહેવી હોય તો અબઘડીએ ચાલતો થા.'

"તું મને કાયદાનો ભંગ કરવાનું કહે છે. તો તો પછી શેરીમાંના દરેક પોલિસથી મારે ગભરાવાનું રહેશે."

"આમેય તું ગભરાતો છે જ હોય ને ! પણ મેં પૂછ્યું તેનો જવાબ આપ."

'વારુ, તારી વાત મંજૂર છે.'

માશા ઘણા વખત સુધી ચુપ બેસી રહી.

'તું આ માત્ર કહેવા ખાતર કહે છે ? કે પછી મારે આવતી કાલથી બધું ફરીથી શરૂ કરવાનું છે ?'

'ના, હવે નક્કી એટલે નક્કી ?'

'તને તો આખરીનામુ આપીએ તો જ તું નક્કી કરી શકે. હું આવતી કાલે સૌ પ્રથમ લિયોને 'ફોન કરીને કહીશ કે મને છૂટાછેડા આપે. જો એ નહીં આપે તો હું એને ખતમ કરી નાખીશ.'

'તું શું કરીશ ? એને ગોળી મારશે ?'

'હા, હું તો એ ય કરી શકું એમ છું, પણ એને ઠેકાણે લાવવાના મારી પાસે બીજા રસ્તા છે. કાયદાની દૃષ્ટિએ એને રહેવું અઘરું પડે, જો એને વિશે સરકારને જાણ કરું તો એને હમણાં જ તગેડી મૂકે.'

'યહૂદી કાયદાની દૃષ્ટિએ તો આપણું બાળક અનૌરસ જ લેખાશે. છૂટાછેડા લીધા પહેલાં ગર્ભાધાન થયેલું ને !'

'એ બધા કાયદાની એસીતેસી. હું તો મારી માને ખાતર આ કરું છું.'

માશા પથારીમાંથી ઊઠીને અંધારામાં ચાલવા લાગી. એક મરઘો ક્યાંક બોલ્યો; બીજા મરઘાએ એનો જવાબ વાળ્યો. બારીમાં થઈને ભૂરી ઝાંયવાળો પ્રકાશ અંદર આવ્યો. ઉનાળાની રાત પૂરી થઈ, પક્ષીઓ ટહૂકવા લાગ્યા અને સીટી વગાડવા લાગ્યા. હરમાનથી પથારીમાં પડ્યા રહેવાયું નહિ. એ ઊભો થયો, એણે પાટલૂન અને જોડા પહેરી લીધાં, બારણું ઊઘાડ્યું.

બહાર બધાં સવારના કામકાજમાં પડી ગયા હતા. ઊગતા સૂરજે રાત્રિના આકાશ પર બાળકના હાથે ચિત્ર આલેખી દીધું હતું.—એમાં ડાઘાડૂઘી હતા, રંગોનો છબરડો હતો. ઘાસ પર ઝાકળ છવાઈ ગયું હતું. સરોવર પર દૂધિયું ધુમ્મસ છવાઈ ગયું હતું. ઘર નજીકના ઝાડની ડાળી પર ત્રણ નાનાં પંખીઓ બેઠાં હતાં. એમની મા એમની કોમલ ચાંચમાં જીવડાં મૂકતી હતી. એ ઊડતી હતી અને પાછી આવતી હતી. પોતાની ફરજ સમજનારાની એકાગ્રતાભરી નિષ્ઠા એનામાં હતી. સૂર્ય સરોવરની પાછળ ઊંચે આવ્યો. પાણીમાં અગ્નિશિખાઓ પ્રસરી ગઈ. પાઈનના ઝાડ પરથી ફળ પડ્યું, એમાંથી બીજ વેરાયાં, એમાંથી હવે નવાં પાઈન ઊગશે.

માશા ખુલ્લે પગે નાઈટગાઉન પહેરીને ફરવા લાગી, એના બે હોઠ વચ્ચે સિગારેટ હતી.

'આપણે મળ્યાં ત્યારથી જ તારાથી મને સન્તાન થાય એના મને કોડ હતા.'

આઇઝાક બાશેવિસ સિન્ગર

સુરેશ જોષી

આઇઝાક બાશેવિસ સિન્ગરને આ વખતનું નોબેલ પારિતોષિક મળ્યું તેથી ઘણાને આશ્ચર્ય થયું હશે. ઘણાં વર્ષ પહેલાં યિદ્દીશ લેખકોની કૃતિઓનું એક સંકલન મેં ખરીદેલું. એમાં એમની વાર્તાઓ પણ હતી અને તે મને ગમેલી. 'ગિમ્પેલ ધ ફૂલ' નો અનુવાદ 'ક્ષિતિજ'માં છપાયેલો. જાણીતા અમેરિકી નવલકથાકાર ફિલિપ રોથે 'ધ અધર યુરપ સિરિઝ' નામે પૂર્વ યુરપમાં વસતા લેખકોની કૃતિઓની શ્રેણીનું સમ્પાદન પેન્ગ્વીન તરફથી શરૂ કર્યું. તેમાં બ્રુનો શુલ્ઝ અને આઇઝાક બાશેવિસ સિન્ગરની કૃતિઓ પણ પ્રકટ થઈ. સિન્ગરે બ્રુનો શુલ્ઝની કૃતિ 'ધ સ્ટ્રીટ ઓવ ક્રોકોડાઇલ્સ'ને વખાણેલી. એ બન્ને લેખકો પોલેણ્ડમાં જ જન્મેલા. શુલ્ઝ બાર વર્ષ મોટા. પોલેણ્ડમાં જન્મેલા યહૂદીઓ પૈકીના કેટલાક પોલિશ ભાષામાં લખતા પણ સિન્ગર અને એમના મોટાભાઈ યિદ્દીશ ભાષામાં જ પહેલેથી લખતા. પોલિશ ભાષામાં લખનારા આ લેખકો એમણે જાણે કશે મૂળ નહિ નાખ્યાં હોય એવા અને આગવી સંસ્કૃતિ વિનાના લાગતા. જ્યારે પોલિશ ભાષામાં લખનારા લેખકો એમ માનતા કે યિદ્દીશ ભાષામાં લખનારા અભણ લોકો માટે, ગરીબો માટે લખે છે. આમ બન્ને એકબીજાને ધિક્કારતા. પોલિશ ભાષામાં લખનારા મોટે ભાગે સામ્યવાદ તરફ ઢળેલા હતા. એમાંના કોઈક સિન્ગરની

ટીકા કરતાં કહેતા, 'તમે યહૂદી ચોરો અને વેશ્યાઓ વિશે કેમ લખ્યા કરો છો ?' સિન્ગર જવાબ આપતા, 'હું જેમને ઓળખું તેમને વિશે જ લખું.'

જેમને ક્યાંય મૂળ નથી હોતાં તેવા લેખકોને કટુ ઉપહાસ કે વ્યંગનો આશ્રય લેવો પડે છે. સિન્ગર કાફ્કા વિશે એવું જ માને છે. પણ કાફ્કામાં ઊંચી કોટિની કલા છે માટે એ વ્યંગ પ્રચ્છન્ન છે. સિન્ગરને પોતાને એવી 'નેગેટિવ' અને કટુ ઉપહાસ' વાળી શૈલી પ્રત્યે પક્ષપાત નથી. પણ કાફ્કામાં કપોલકલ્પિત દ્વારા કટુ વાસ્તવિકતાનો પ્રતિકાર થયો છે એમ એઓ સ્વીકારે છે. કાફ્કાએ તો એક સ્થળે બહુ સ્પષ્ટ રીતે કહ્યું છે, 'યહુદીઓમાં અને મારામાં ક્યાં કશું સરખાપણું છે? અરે મારું તો મારી પોતાની જ જોડે ક્યાં કશું સરખાપણું છે! મને તો એક ખૂણામાં, કશા વિશેષ વિના ઊભા રહીને કોઈ શ્વાસ લેવા દે તો ય ઘણું!'

શહેરથી દૂરનાં પ્રદેશમાંથી આવતા જુવાન લેખકને એકદમ સ્વીકૃતિ મળે કે એની કલાની કદર થાય એવા એ દિવસો નહોતા. 'આ વળી કોઈ નવું ધતિંગ!' એવો જ એને આવકાર મળતો! આમ છતાં તે સમયમાં યહૂદી લેખકોનો દોર ચાલતો. એઓ યહૂદી છે એ વાત એક ક્ષણ માટે પણ ભૂલી શકતા નહિ. એ પરત્વે એઓ હમેશાં સાવધાન રહેતા. ઘણી વાર યહૂદી નામોને એ યહૂદી ન લાગે એવી રીતે વકીલો બદલી નાખતા. પણ જો લેખકો એવું કરે તો બિનયહૂદી સમાજ એમને સંભળાવી દેતો, 'તમારે ને અમારે શી લેવાદેવા?' અમેરિકામાં સોલ બેલોને કોઈ યિદ્દીશમાં લખવાનું કે ઇસ્ટ બ્રોડવે તરફ ચાલ્યા જવાનું કહેતું નથી. છતાં એવા લોકો સાવ નથી જ એવું ય નથી. પણ સિન્ગર પોલેણ્ડમાં હતા ત્યારે તો યહૂદી લેખક હોવું અને યિદ્દીશમાં લખવું તે શરમાવા જેવું લાગતું હતું. યહૂદીઓ પોલેણ્ડને વધારે સારી રીતે ઓળખતા હતા.

સિન્ગરે પોલેણ્ડ ૧૯૩૫ની આસપાસ છોડ્યું. એ છોડવાનાં કારણો આપતાં એઓ કહે છે: 'પહેલી વાત તો એ કે હું ઘણો નિરાશાવાદી હતો. એ અરસામાં જ હિટલર પોલેણ્ડ પર હુમલો કરશે એવો ભય તોળાઈ રહ્યો હતો. ગોરિંગ જેવા નાઝીઓ શિકાર કરવા કે રજાનો સમય સુખચેનથી ગાળવા પોલેણ્ડ આવતા થઈ ગયા હતા. હું યિદ્દીશ વર્તમાનપત્રમાં કામ કરતો હતો. એની પડતી દશા શરૂ થઈ ચૂકી હતી. મારે ભારે કરકસરથી અને વિટમ્બણા વેઠીને જીવવું પડતું હતું. મારા મોટાભાઈ અમેરિકા બે વર્ષ પહેલાં પહોંચી ગયા હતા. આમ મારે માટે અમેરિકા જવાને બધાં જ કારણો હતાં.'

પોલેણ્ડ છોડ્યા પછી એક સર્જકને તો મૂળથી જ ઊખડી ગયાનો અનુભવ નહિ

થાય ? એનો સમાજ, એની સંસ્કૃતિ—એ બધું છોડ્યા પછી, એનાથી ખૂબખૂબ દૂર ફંગોળાઈ ગયા પછી એ લખે શાને વિશે ? આવો ભય સિન્ગરે અમેરિકા આવ્યા પછી વધુ તીવ્રપણે અનુભવ્યો. અમેરિકામાં તો બધા અંગ્રેજી બોલે. ધાર્મિક સમારમ્ભમાં એઓ ગયા અને બધા ત્યાં તો યિદ્દીશ જ બોલશે એવી એમને આશા હતી. ત્યાં બસોએક જેટલી સ્ત્રીઓ બેઠી હતી. એઓ ઉદ્ગાર કાઢતી હતી, 'ડિલિશિયસ, ડિલિશિયસ'—એમને તો કશું સમજાયું નહિ ! સૌથી પહેલો અંગ્રેજી શબ્દ એઓ એ શીખ્યા. સિન્ગર કહે છે કે સ્વજનનું મૃત્યુ થાય ત્યારે તો એ કોઈ નિકટનું સ્નેહી પરદેશ ગયું હોય એના જેવું લાગે. વર્ષો વીતે પછી એ નજીક ને નજીક આવતું જાય, પછી તો જાણે તમે એના સહવાસમાં જ જીવતા હો એવું લાગે. આવું કંઈક એમને પોલેણ્ડ વિશે થયું. 'અમેરિકામાં રહેવા છતાં અત્યારે પોલેણ્ડ અને યહૂદીઓનું જીવન, ત્યારે હતું તેથી ય, વધુ નિકટનું હોય એવું આજે લાગે છે.'

આજે તો જુદા જુદા ધર્મના, જુદી જુદી સંસ્કૃતિ ભૂમિકાવાળા લોકો એમની કૃતિઓ વાંચે છે. પોતે લોકપ્રિય છે એવું એઓ માનતા નથી. જે ભાષાઓમાં એમની કૃતિઓનો અનુવાદ થાય છે તે ભાષા બોલનારાઓને એમનું લખાણ ગમતું હશે.' સ્ત્રીને બિચારીને ખબર નથી પડતી કે કોઈ એને શા માટે ચાહે છે કે તિરસ્કારે છે. લેખકની સ્થિતિ કંઈક એવી જ છે !' ખરી વાત તો એ છે કે ઊંડે ઊંડે મર્મ સુધી પહોંચતાં એક પ્રકારની નવી જ આત્મીયતાની ભૂમિકા રચાય છે. જાપાની ભાષામાં એમની લગભગ બધી જ કૃતિઓનો અનુવાદ થયો છે, ને અંગ્રેજીમાં એવું બન્યું નથી. ૧૯૭૪માં યિદ્દીશમાં પ્રગટ થયેલી 'શોશા'ની નામની નવલકથાનો અંગ્રેજીમાં હજી હમણાં અનુવાદ થયો છે. 'તો યોકોહામામાં બેઠેલો કોઈ જાપાની મને શા માટે વાંચે ? બસ, એને મારું લખાણ ગમે છે એ સિવાય એનું બીજું શું કારણ હોઈ શકે ?' કોઈ બીજા દેશના લેખકે લખેલી કૃતિને ચાહવા માટે ત્યાં જવું કે ત્યાંના લોકોને ઓળખવા તે જરૂરી નથી. આખરે એઓ પણ આપણા જેવા જ માનવીઓ છે. કયો લેખક સત્ય કહે છે અને કયો બનાવટ કરે છે તે લોકો પારખી જતા હોય છે. એઓ તો કહે છે કે બીજા કોઈ ગ્રહમાં લખાયેલી કૃતિ અહીં આવે તો તેમાં ય આપણને રસ પડશે.

એમનું નામ નોબેલ પારિતોષિક માટે સૂચવવામાં આવ્યું છે એવું કોઈકે એમને કહ્યું ત્યારે એમનો લાક્ષણિક જવાબ હતો, 'તમે મને એટલો બધો મોટો માની બેઠા છો ?' એઓ કહે છે, 'હું જ્યારે લખવા બેસું છું ત્યારે યહૂદી જીવનની વાર્તા લખવા બેઠો છું એવી સભાનતા મારામાં હોતી નથી. કોઈ ઘર બાંધે તો એ

કેવળ ઘર જ બાંધતો હોય છે. એ ઘર ફ્રેન્ચ કે ઇન્ગ્લિશ ઘર હોતું નથી. હું યહૂદીઓને વધુ સારી રીતે ઓળખું છું અને યિદ્દીશ ભાષા મને વધારે સારી આવડે છે આથી હું યહૂદીઓ વિશે યિદ્દીશ ભાષામાં લખું છું. બાકી મને જીવનમાં બીજા કોઈ જેવો જ રસ છે.'

લોકો એમને વિશે એમ માને છે કે એઓ ભૂતકાળની નષ્ટ થઈ ચૂકેલી સંસ્કૃતિના છબિકાર છે. પણ એઓ યિદ્દીશ ભાષાને મરી જતી અટકાવવાના સભાન હેતુથી લખતા નથી; જગતને સારું બનાવવા માટે કે પૃથ્વી પર શાન્તિનું અવતરણ કરાવવાને એઓ લખતા નથી. એઓ તો નમ્રતાપૂર્વક કહે છે, 'મારી વાર્તા કોઈકનું અર્ધો કલાક મનોરંજન કરે તો ય ઘણું' પણ મનોરંજન વિશેનો એમનો ખ્યાલ જુદો છે. તોલ્સ્તોય, દોસ્તોયેવ્સ્કી, ગોગોલ કે ડિકન્સ જે પ્રકારનો આનન્દ આપે છે તે એમને અહીં અભિપ્રેત છે.

આ પૈકીના ઘણા સામયિક કે વર્તમાનપત્રમાં ધારાવાહિકરૂપે નહોતા લખતા? સિન્ગર પણ યહૂદી વર્તમાનપત્ર 'ફોરવર્ડ'માં ધારાવાહિક રૂપે નવલકથાઓ લખે છે. આથી એઓ દરેક હફ્તે સ્વયંસમ્પૂર્ણ લાગે એવી એક ઘટનાનું, દૃશ્યનું, નાટ્યાત્મક રીતે નિરૂપણ કરે છે. એમાં ઝડપી ગતિએ આગળ વધતું વસ્તુ હોવું જરૂરી છે. વાર્તા અટપટી નહિ હોવી જોઈએ, એમાં પાત્રોના જીવનમાં અણધાર્યા ભાગ્યપલટાઓ આવે તો વધુ રસપ્રદ બને; પાત્રોનું આલેખન ઝીણવટથી કરવાનો અવકાશ ઓછો. એક વિવેચકે કહ્યું છે, 'સિન્ગરને વાંચતા હોઈએ ત્યારે એવું લાગે છે જાણે આપણે સોલ બેલોની કોઈ નવલકથાની આછી રૂપરેખા વાંચી રહ્યા છીએ. એમાં સોલ બેલોમાં હોય છે તેવા પ્રતિભાના ચમકારા ઝાઝા નથી હોતા.' સિન્ગર પત્રકારત્વની ચૂડમાંથી છૂટતા નથી. આથી એઓ સપાટી પરથી જ નિરૂપણ કરે છે, ઝાઝા ઊંડાણમાં ડૂબકી મારતા નથી. એમની શૈલીમાં ઋજુતા છે, પ્રાંજલતા છે; વર્ણન પરત્વે પણ એઓ અમુક ચોક્કસ સૂત્રને અનુસરતા લાગે છે. એઓ વાચકને પોતાની કથનરીતિથી પરવશ કરી દે છે; અને ઉત્તેજિત કરતા નથી કે વધુ શિક્ષિત બનાવતા નથી.

કથાલેખન પરત્વે એઓ કહે છે, 'વાર્તા લખવા માટે માત્ર ત્રણ આવશ્યકતા: એક તો વસ્તુ. તમે કથા વગર કથા લખી શકો નહિ. જીવનના એકાદ ખણ્ડને લઈને કારીગરી કર્યા કરો તેથી કામ ચાલે નહિ. એવું કોઈકવાર થઈ શકે ખરું. બીજી મહત્ત્વની વાત એ કે વાર્તા લખવાની મારી દાનત હોવી જોઈએ; એને માટેની કશીક અદમ્ય ઇચ્છા હોવી જોઈએ. ત્રીજી વાત

એ કે મને એમ લાગવું જોઈએ કે આ વાર્તા હું લખી શકું, મારા સિવાય બીજો કોઈ લખી ન શકે એવી મને પ્રતીતિ હોવી જોઈએ.'

પ્રેમની વાત લખો તો દગાની, દ્રોહની વાત પણ લખવી જ રહી. એના વિનાનો પ્રેમ ક્યાં હોઈ શકે છે? એમને અપરાધ નિરૂપણમાં રસ છે. બાર વર્ષની વયે એમણે 'ક્રાઈમ એન્ડ પનિશમેન્ટ' વાંચેલી. ત્યારે એક મહાન કૃતિ છે તેનો એમને અણસાર મળેલો. રાસ્કોલનિકોવ મેજિસ્ટ્રેટને કશુંક કહેતાં કહેતાં ઊભો થઈને જાણે ચાલ્યો જવા જાય છે ને તરત જ પાછો બેસી જાય છે. આ વાત એમને ત્યારે બહુ અદ્‌ભુત લાગેલી. જો લોકો મશીનગન અને સંહારક શસ્ત્રો બનાવવાનું શીખી ગયા છે તો એમની કૃતિઓ શી રીતે રચાય છે તે ઓળખવામાં રસ શા માટે નહિ લે? નૈતિક દૃષ્ટિએ જોનારા ચોખલિયાઓનો એમને સામનો કરવો પડે છે. કાફકા જેવા પ્રતિભાશાળી માટે એમને બહુ માન છે. સોલ્ઝેનિત્સીન તોલ્સ્તોયનું અનુકરણ કરીને લખે તેનો એમને વાંધો નથી; પણ કાફકાનું અનુકરણ કરે તો મર્યો જ જાણવો!



CHAITRA-PIL-116 GJ

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

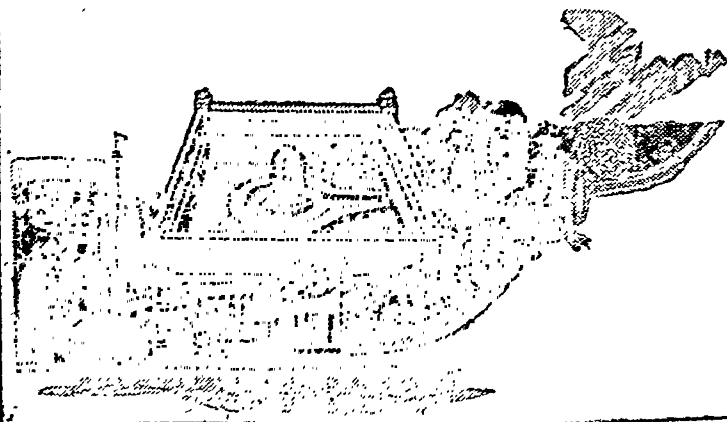
The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वराट्॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."

MAFATLAL GROUP



I'm a riddle in nine syllables,
An elephant, a ponderous house,
A melon strolling on two tendrils.
O redfruit, ivory, fine timbers!
This loaf's big with its yeasty rising.
Money's new-minted in this fat purse.
I'm a means, a stage, a cow in calf.
I've eaten a bag of green apples,
Boarded the train there's no getting off.

—Sylvia Plath

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : આકૃતિ, સી/૪૮ સરદાર ઉ. નગર, આજવા રોડ, વડોદરા-૧

ओताइ -१.२

એતદ્

નવેમ્બર ૧૯૭૮ વર્ષ ૧ અંક ૧૨

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂા. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ,
જયંત પારેખ, મુંબઈ
રસિક શાહ, મુંબઈ
પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

સૂચના :

નવા વર્ષનું લવાજમ મોકલી આપવા વિનંતી...

મુદ્રણ : ટેકનો પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ, સરસિયા તળાવ પાસે, વડોદરા.

દરિયો

નીતિન મહેતા

ઘણી વાર દર્પણની પેલી પારથી
ચાંચમાં દરિયો ઊંચકીને
મારી શનિવારી બપોર આવે છે
બગાસું ખાતાં ખાતાં જ
આંખનાં ઝળઝળિયામાં
દરિયાને જોઉં છું ઝલમલતો,
દરિયો ઘણીવાર
અડધી રાતે
મારી બારીના કાચ પર સૂસવતો રહે છે
ચંદ્રની જેમ અથડાતો
બત્તીના આછા અજવાળામાં
બારી ખોલું છું
દૂર પથરાયેલા મેદાનમાં હસે છે ચાંદની.
લીલા ઘાસમાં
દરિયો ફરફર્યા કરે છે હોડીમાં બેઠો હોય તેમ.
કોઈક કાનમાં આવી
ઘણી વાર મને પૂછે: પછી શું કરવાનો?
કિનારે દરિયો મૂકી ચાલી નીકળવાનો–
કહું છું ત્યાં તો
મોજાંની છાલકો
પવનમાં તાણી જાય છે મારા શબ્દ
ને હું ચાલી નીકળું છું દરિયા તરફ.

૧ એતદ્ ઓક્ટોબર ૭૮

આઠ પતંગિયાં

કમલ વોરા

એક

o

રાતું પતંગિયું

o

પતંગિયાંની

રંગબેરંગી ઊડાઊડમાં

પવનના

એક પછી એક

દરવાજા

ઊઘડતા જાય છે.

o

ત્રણ

o

જાંબલી પતંગિયું

o

અહીંથી

કાગળ પરથી ઊડી

જુઓ

આ જાંબલી પતંગિયું

તમારી આંખો સામે

ઊડવા લાગ્યું...

o

બે

o

સોનેરી પતંગિયું

o

સકળ સૃષ્ટિના રંગ

ખરી રહ્યા હતા

એ પળે

એક સોનેરી પતંગિયું

ક્યાંકથી આવી

મારા હાથ પર બેઠું

ને મને ઊગારી ગયું

o

ચાર

o

ગુલાબી પતંગિયું

o

હું

પતંગિયું પકડું

ને

મારા હાથમાં આવે છે

તારી આંગળીઓ

o

પાંચ

o

પીળું પંતગિયું

o

અસંખ્ય પતંગિયાં
મારો હાથ
ઢાંકી દે છે
બાજુમાં જ પડેલો
કોરો કાગળ
પવન
હાથ લંબાવી
ઊંચકી લે છે.

o

છ

o

સફેદ પતંગિયું

o

કોઈ
પતંગિયું પકડી લે
તો પતંગિયું
ખોવાઈ જાય
એના હાથની ત્વચામાં
અને નહીં તો
કાગળ જેવી કોરી આંખોમાં

o

સાત

o

રંગ વગરનું પતંગિયું

o

હમણાં જ
મારી સોંસરવું
એક પતંગિયું
ઊડી ગયું
હમણાં જ
હું
હવાથી યે હળવો
ને
પારદર્શક હતો.

o

આઠ

o

આ પતંગિયું નથી

o

o

ત્રણ કાવ્ય

મંગળ રાઠોડ

હોડી

હું
એ કહેવા જતો'તો કે
તરવાની
તમામ શકયતાઓ
ડૂબી જશે
ત્યાં–
ડૂબવાની
તમામ શકયતાઓ
તરવા લાગી!

એક સાંજ

સાંજનું
ધુમ્મસ
ક્ષીણ સ્રોતા
નદી
કાંઠે
માછલીના
હાડપિંજર જેવી
હોડી
અને હું–

ઈચ્છા

જેટલો
દીપકથી દૂર
અંધકાર
એટલો જ
દૂર છું હું તારાથી.
ફૂંક મારીને
હોલવી નાંખ મને !

હત્યારા

જયંત પારેખ

પાત્રો
ગૌતમ / સૂત્રધાર
ઈકબાલ / નચિકેતા / દારૂડિયો–૧
કાસમ / હાસમ / સુલતાન
બસડ્રાઈવર/ગૂંગો/દારૂડિયો–૨/વાસંતીબાઈ/કાલિચરણ

ગૌતમ જે સૃષ્ટિનું એકમાત્ર ચાલક તત્વ છે, વિસર્જન એ જ જેનું સર્જન છે ને જે મારીને તારે છે, સૃષ્ટિને જે હંમેશાં નિત્યનૂતન, નિત્યયુવા ને નિત્યક્રિયાશીલ રાખે છે એ સરમુખત્યાર સહુને સમય આવ્યે મરવાની ને મારવાની શક્તિ આપો, સહુને મરણ આપો.

સૂત્રધાર [દોડી આવતાં] ગૌતમ! ગૌતમ! આ શું કર્યું? સરમુખત્યારનું સ્મરણ? આજે તો આપણે મૃત્યુનું સ્મરણ કરવાનું છે, ભૂલી ગયો? તને કોણે કહ્યું કે સરમુખત્યારનું સ્મરણ કરજે?

ગૌતમ કેમ, તમે જ કહેતા હતા ને કે સરમુખત્યાર તો મૃત્યુથી સવાયો–

સૂત્રધાર (એકદમ ગૌતમનું મોઢું દાબી દેતાં) અરે! અરે! એમાં તો સકળ વિઘ્ન દૂર થવાને બદલે તીડની જેમ એકસામટાં ટોળાબંધ તૂટી પડશે. [વાત બદલે છે.] ખેર! જે થયું તે થયું! તને યાદ તો છે ને કે આપણે આજે કયું નાટક રજૂ કરવાનું છે?

ગૌતમ હા, હા, મુંબઈના એક બોલકે- [જીભ કચરી]- બોલતા વિવેચક જયંત પારેખે અર્નેસ્ટ હેમિંગ્વેની નવલિકા પરથી એક એકાંકી તૈયાર કર્યું છે-હત્યારા. આજે આપણે એ રજૂ કરવાનું છે-હત્યારા!

સૂત્રધાર શાબાશ! શાબાશ! જા, અરૂણભાઇને કહે-

ગૌતમ અરૂણભાઈ!

સૂત્રધાર હા. પ્રાધ્યાપક અરૂણ અડાલજા! કેમ ભૂલી ગયો? આપણા દિગ્દર્શક! જા, એમને કહે કે સમય થઇ ગયો છે. તૈયાર થઈ જાય.

ગૌતમ મરવા કે મારવા?

સૂત્રધાર (એકદમ રિવોલ્વર કાઢી) જાય છે કે નહીં? (ગૌતમ હેબતાઈ જાય છે. સૂત્રધારને રિવોલ્વરનું ભાન થાય છે ને તરત રિવોલ્વર છુપાવી દે છે.) જા જલ્દી જા. (થોડી વાર પછી પ્રેક્ષકો તરફ ફરે છે.) હં... તો અમે આજે જયંત પારેખનું હત્યારા નામનું એકાંકી રજૂ કરવાના છીએ.

આ છે ઈકબાલ રેસ્તોરાં. કાઉન્ટરની પાછળ ઊભો છે એ જ ઈકબાલ. એણે આ રેસ્તોરાં શરૂ કરી એ પહેલાં અહીંયાં એક સલૂન હતી. હેરકટિંગ સલૂન. પાછળ અરીસાઓ છે ને, એ બધા એ વાતની જ ચાડી ખાય છે. ઈકબાલે એ હજી યે એમ ને એમ જાળવી રાખ્યા છે. અવારનવાર એ અરીસા સામે જોયા કરે છે. સામસામે ગોઠવેલા અરીસા એકબીજાની શૂન્યતાનો એકસરખો ગુણાકાર કર્યા કરે છે એ જોવાનું એને ગમતું હશે? કોણ જાણે! રેસ્તોરાંનો બબરચી અત્યારે દેખાતો નથી પણ એ અંદર ડિનરની તૈયારી કરવામાં રોકયો છે. ત્યાં પેલા બારણાની પાછળ- ઈકબાલનું ધ્યાન હિસાબમાં પરોવાયું છે એજ વખતે- (નેપથ્યે ચાચા! ચાચા) આવે છે-નચિકેતા. રોજની જેમ આજે પણ એ ઇકબાલચાચાને મળવા આવ્યો છે.

(સૂત્રધાર જાય છે.)

(નચિકેતા દોડતો દોડતો આવે છે.)

નચિકેતા ચાચા! ચાચા!

ઈકબાલ કોણ? નચિકેતા! આવ આવ કયા બાત હૈ? આજ તું કાંઈ ઓર ખુશ દેખાય છે ને શું?

નચિકેતા ચાચા! ચાચા! આજે સ્કૂલમાં ખૂબ મજા પડી. તમને પેલી વરુ ને ઘેટાની વાત યાદ છે ને? અમારા ટિચરે અમને એનું નાટક કરતાં શીખવ્યું પેન્ટોમાઈમ.

ઇકબાલ શું? પેન્ટો.. શું?

નચિકેતા પેન્ટોમાઈમ. બોલવાનું કાંઈ જ નહીં ફક્ત મૂંગેમૂંગો અભિનય જ કરવાનો. હું એમાં ઘેટું બન્યો હતો (અભિનય કરતાં કરતાં) હું નદીકાંઠે પાણી પીવા આવું છું. પાણી પીઉં છું. ત્યાં વરુ આવે છે, મને જોઇને એની દાઢ સળકે છે. મનમાં ને મનમાં મારો શિકાર કરવાનું નક્કી કરી લે છે. કહે છે: બદમાશ, મારું પાણી કેમ એંઠું કરે છે? હું કહું છું: હું કયાં પાણી એંઠું કરું છું? જુઓ, પાણી તો તમારી તરફથી મારી તરફ આવે છે. વરુ કહે છે: સાલા, શેખી કરે છે પાછો; તેં એંઠું નહીં કર્યું હોય તો તારે બાપે કર્યું હશે. તું ને તારો બાપ, એક જ. હું તો તને ખાઈ જ જઈશ. આમ કહીને વરુ તરાપ મારે છે ને ઘેટાને ખાઈ જાય છે. ને પછી તો વરુ જે નાચે છે, જે નાચે છે–ચાચા, આમ.

(નચિકેતા એક ટેબલ પર ચડીને વરુની જેમ નાચે છે. સૂત્રધાર આવે છે કે તરત ચિત્રવત્ ઊભો રહે છે.)

સૂત્રધાર (આવતા આવતાં) જોયું ને! નચિકેતાની નિર્દોષ રમતનો ઈકબાલને કેવો પાસ લાગ્યો છે!

થોડીક વાર તો બંને સાવ ભૂલી જાય છે કે આસપાસ શું બને છે, એક દારૂડિયો આવીને ટેબલ પાસે બેસી જાય છે એની પણ એમને ખબર પડતી નથી. બહાર અંધારું ઘેરાતું જાય છે. થોડી જ વાર છે. રસ્તાના દીવા હમણા સળગી ઊઠશે. નચિકેતાની રમત પરાકાષ્ઠાએ પહોંચે ન પહોંચે ત્યાં જ બે માણસ આવે છે. એક છે કાસમ, ને બીજો છે હાસમ કાસમ ને હાસમ.

(નચિકેતા ફરીથી નાચે છે. કાસમ ને હાસમ આવે છે–ઝંઝાવાતની જેમ. એક ખુરશી આમ ઊડે છે, એક ખુરશી તેમ. નચિકેતા અટકે છે. ટેબલ પરથી નીચે કૂદે છે. દારૂડિયો એકાએક ઊભો થવા જાડે છે.

કાસમ સાથે અથડાય છે. હાસમના એક જ પ્રહારથી ફસડાઈ પડે છે. કાસમ ને હાસમ એને ઊંચકીને બહાર મૂકી આવે છે. ઈકબાલ વિરોધ કરવા જાય છે, પણ બંનેની ધમકીભરી મુદ્રા જોઈને સ્તબ્ધ થઈ જાય છે. કાસમ બંદૂક કાઢે છે. હાસમ એને વારે છે ને બંદૂક નમાવી દે છે. નચિકેતા ખૂણામાં લપાય છે.)

ઈકબાલ [અસ્વસ્થ હસતાં] કહિયે જનાબ, કયા લાઉં ?

કાસમ મુઝે કયા માલૂમ ! હાસમ ?

હાસમ બોલ કાસમ !

કાસમ તારે શું ખાવું છે ?

હાસમ મુઝે કયા માલૂમ મુઝે કયા ખાના હૈ !

(ઈકબાલ મેન્યૂ લે છે. કાસમ ઝૂંટવી લે છે. નચિકેતા જોઇ જ રહે છે. એ જ વખતે રસ્તાના દીવા સળગી ઊઠે છે)

કાસમ મને તંદૂરી ચિકન. સાથે લીંબુ ને દોચો ભરીને પ્યાજ–

ઈકબાલ હજી તૈયાર નથી.

કાસમ શું ? તૈયાર નથી ? તો શું જખ મારવા આમાં લખ્યું છે ?

ઇકબાલ એ તો ડિનર ટાઇમે જ મળે છે. સાત વાગે બેશક મળશે. બરાબર કલાક પછી. હજી તો ૭ જ વાગ્યા છે.

કાસમ કયેાં બે ચાલુ ! અમને ઘડિયાળ જોતાં નથી આવડતું એમ ? બોલ સાલા, આમાં કેટલા વાગ્યા છે ?

ઈકબાલ ૭ ને વીસ.

કાસમ જોયું ને. હજી જોતાં આવડે છે અમને, સમજ્યો !

ઈકબાલ અમારી ઘડિયાળ વીસ મિનિટ વહેલી છે.

(થોડી વાર મૌન)

કાસમ અરે, જહન્નમમાં જાય તારી ઘડિયાળ. તૈયારમાં બીજું શું છે તારી પાસે?

ઈકબાલ સેન્ડવિચ. જેવી જોઈએ તેવી બનાવી દઉં. વેજિટેબલ, ચીઝ, એગ, ચિકન, ફિશ. ને જોઇએ તો ધાનશાક, આલુ મટર, પનીર મટર, મશરૂમ મટર, આલુ પરાઠા, નવરતન કોરમા, મલાઇ કોફતા, ખીમા મસાલા...

કાસમ મને મૂર્ગ મસાલા, ને ઢગલો એક તંદુરી રોટી, લીંબુ, પ્યાજ–

ઈકબાલ એ તો ડિનર ટાઇમે જ મળે છે.

હાસમ પ્રોન પાલખ, તંદુરી રોટી–

ઈકબાલ એ પણ ડિનર ટાઈમે જ મળે છે.

હાસમ ગાંડુ, ભડવા સાલા! અમે જે માગીએ છીએ તે બધું જ (ચાળા પાડતાં) ડિનર ટાઈમે જ મળે છે. સુવ્વર! રેસ્તોરાં ચલાવવાની આ કઈ રીત છે? ઢબ્બુસ, તારી તો હમણાં કહ્યું તે–

ઈકબાલ સેન્ડવિચ, આલુ મટર, પનીર મટર, મશરૂમ મટર, ખીમા મસાલા, મટન કબાબ, મટન કોફતા–

કાસમ મને મટન કબાબ

ઈકબાલ એક મટન કબાબ

હાસમ મને મટન કોફતા.

ઈકબાલ એક મટન કોફતા.

હાસમ ને ડ્રિન્કસ? ડ્રિન્કસમાં શું છે?

ઈકબાલ કોકાકોલા, લિમ્કા, ફેન્ટા, ગોલ્ડ સ્પોટ, રિમઝિમ, લેમન, સોડા–

હાસમ હું પૂછું છું ડ્રિન્કસમાં છે કાંઈ તારી પાસે?

ઈકબાલ બસ, મેં કહ્યું એ જ.

(થોડી વાર મૌન)

હાસમ અહીંયાં સાલી ગરમી બહુ પડે છે. આ જગ્યાનું નામ શું છે?

ઈકબાલ સેતાનચોકી.

હાસમ સેતાનચોકી! (હસતાં હસતાં) કાસમ, સેતાનચોકી. તેં કોઈ દિવસ આ નામ સાંભળ્યું છે?

કાસમ ના.

હાસમ રાતે અહીંયાં આવીને શું કરતા હશે બધા?

કાસમ ડિનર લે છે. હાસમ, રાતે બધા અહીંયાં આવે છે ને મોટાં મોટાં ડિનર ઝાપટે છે.

ઈકબાલ એમની વાત સાચી છે.

હાસમ અચ્છા, તો તું એમ કહે છે કે કાસમ જે વાત કહે છે એ વાત સાચી છે?

ઈકબાલ બેશક.

કાસમ તું પાકો ઉસ્તાદ છે, નહીં?

ઈકબાલ બેશક.

કાસમ અચ્છા! તો સાંભળ. તું ઉસ્તાદ નથી. બોલ હાસમ, આ ઉસ્તાદ છે?

હાસમ ના યાર, તદ્દન જડભરત છે. (નચિકેતાને) એ ય છોકરા! શું નામ છે તારું?

નચિકેતા નચિકેતા !

હાસમ (અટ્ટહાસ્ય) નથીકે'તા ! નથીકે'તા ! કાસમ, આ પણ ઉસ્તાદ છે ને ?

કાસમ નથી કે'તા. સાલું શહેર આખું ઉસ્તાદોથી ખદબદે છે.

હાસમ ઉસ્તાદ નંબર, એક. ઉસ્તાદ નંબર બે.

સુલતાન (રસોડાના કાઉન્ટર પર રકાબીઓ મૂકતાં મૂકતાં) મટન કબાબ મટન કોફતા.

(ઇકબાલ રકાબીઓ લઈને કાસમ ને હાસમ પાસે આવે છે)

ઈકબાલ તમે શું કહ્યું હતું ?

હાસમ કેમ, તને યાદ નથી ?

ઇકબાલ મટન કોફતા.

કાસમ આ તો અવ્વલ નંબરનો ઉસ્તાદ છે. લાવ. (કાસમ મટન કોફતા લે છે. હાસમ મટન કબાબ લે છે. બંને મોજાં પહેરેલે હાથે જ ખાવા માંડે છે. ઈકબાલ આછું આછું હસે છે.) એય, આમ ટગરટગર શું જોઈ રહ્યો છે મારી સામે ?

ઈકબાલ કાંઈ જ નહીં.

કાસમ શયતાન, તું જોતો હતો. તું મારી સામે જોતો હતો.

હાસમ લલવાને કદાચ ભંકસ કરવાનું મન હશે, કાસમ !

(ઈકબાલ હસી પડે છે.)

કાસમ ખબરદાર, તારે હસવાનું નથી. તારે જરા પણ હસવાનું નથી, સમજ્યો ?

ઈકબાલ બહુ સારું.

કાસમ અચ્છા ! તો તું એમ વિચારે છે કે બહુ સારું. માનતા હું યાર, માનતા હું. સાંભળ્યું ને હાસમ ! એ વિચારે છે કે બહુ સારું.

હાસમ એમ ! તો તો એ વિચારક છે. (ખાતાં ખાતાં) આ કાઉન્ટરને છેડે કયા ચીકનાને બેસાડયો છે ? શું નામ છે એનું ?

કાસમ (નચિકેતાને) એય ચીકના ! અહીંયા આવ. અમે આવ્યા ત્યારે તું શું કરતો હતો ? ડાન્સ, નહિ ? ડાન્સ ! ચલ બે છલિયાં ! હોને દે. યહાં ટેબલ પે ચડ જા, ચલ. ચડજા.

નચિકેતા ચાચા ! ચાચા !

(ઈકબાલ બોલતો નથી. બીજી બાજુ જોઈ જાય છે. નચિકેતાને પરાણે વરુની જેમ નાચવું પડે છે. કાસમ ને હાસમ જોરશોરથી તાલ આપે છે. હાકલાપડકારા કરે છે. નાચતાં નાચતાં નચિકેતા ટેબલ

પરથી પડી જાય છે. એની આંખમાં આંસુ ઉભરાય છે. ધીમાં ધીમાં ડુસકાં ભરે છે.)

હાસમ ચુપ! ચુપ મર: એમાં છોકરીની જેમ રોવા કયાં બેઠો?

કાસમ ચાલ, ઊભો થા. ઊભો થા. ચાલ, ને પેલા ચાલુની પાસે જા. ત્યાં કાઉન્ટરની પાછળ.

નચિકેતા (જતાં જતાં) તમે શું કરવાના છો?

કાસમ અમે કાંઈ જ કરવાના નથી.

હાસમ ડાહ્યો થઈને અંદર જા, ઉસ્તાદ. ત્યાં. કાઉન્ટરની પાછળ.

ઈકબાલ તમે શું કરવાના છો?

હાસમ તારે આમાં જરા ય માથું મારવાનું નથી. ત્યાં રસોડામાં કોણ છે?

ઈકબાલ ચિલિયો.

હાસમ ચિલિયો? કોણ ચિલિયો?

ઈકબાલ ચિલિયો. અમારો બબરચી. સુલતાન.

કાસમ એને કહે કે અહીંયાં આવે.

ઈકબાલ તમે શું કરવાના છો એ કહેશો પહેલાં?

કાસમ એને કહે કે અહીંયાં આવે.

ઈકબાલ તમને ખબર છે તમે કયાં છો?

કાસમ અમને બરાબર ખબર છે અમે કયાં છીએ. કેમ, તને એમ છે કે અમે બેવકૂફ છીએ?

હાસમ કાસમ, તારી વાત કરવાની રીત જ એવી છે કે કોઈ પણ સાલો તને બેવકૂફ જ કહે. આ ગીગલાની જોડે તું શું જખ મારવા માથાઝીક કરે છે? ચલ એય, ચિલિયાને કહે કે ઝટપટ અહીંયાં આવે.

ઈકબાલ તમે એને શું કરવાના છો?

હાસમ કાંઈ જ નહીં, ઉસ્તાદ. જરા તારું ભેજું તો ચલાવ (ચાળા) તમે એને શું કરવાના છો?

કાસમ અરે, એને તે કાંઈ કરાય? અમારું એ કામ નહીં હોં, બચ્ચુ!

કાસમ કહે એને કે અહીંયા આવે.

ઈકબાલ સુલતાન! એક મિનિટ અહીંયા આવ. બહાર.

સુલતાન (અંદર આવતાં આવતાં) શું છે, ચાચા?

હાસમ બસ, બસ, ચિલિયા. ત્યાં જ ઊભો રહેજે.

સુલતાન જી સા'બ.

હાસમ (ઊભો થઈ) હું આ ચિલિયાને ને આ ચીકનાને લઈને અંદર જાઉં છું. ચાલ, ચિલિયા, પાછો અંદર ચાલ. ને ચીકના, તું પણ. એની સાથે.

(હાસમ બંનેની પાછળ પાછળ રસોડામાં જાય છે. બંનેને મોઢે ટુવાલનો ડૂચો મારે છે, ને બંનેને પીઠોપીઠ બાંધી દે છે. કાસમ બેઠો બેઠો અરીસા સામે જોયા કરે છે,)

કાસમ એય. એય ઉસ્તાદ! તું કેમ કાંઈ બોલતો નથી? હં...કેમ...કાંઈ બોલતો નથી?

ઈકબાલ આ બધું શું ચાલી રહ્યું છે?

કાસમ હાસમ! સાંભળ્યું? ઉસ્તાદ પૂછે છે આ બધું શું ચાલી રહ્યું છે?

હાસમ તું કેમ એને કહી દેતો નથી? યાર, કહી દે ને. શું કામ હેરાન કરે છે બિચારાને?

કાસમ ચાલ બોલ, તને શું લાગે છે? આ બધું શું ચાલી રહ્યું છે એ વિષે તને શું લાગે છે? બોલ. (બુચકારતાં) બોલ.

ઈકબાલ મને સમજાતું નથી.

કાસમ તને શું લાગે છે?

ઈકબાલ હું નહીં કહું.

કાસમ એ ય હાસમ! ઉસ્તાદ સાલો કહે છે કે આ બધું શું ચાલી રહ્યું છે એ વિષે એને જે લાગે છે એ એ નહીં કહે.

હાસમ હું બધું જ સાંભળું છું, યાર! ઉસ્તાદ. એય ઉસ્તાદ. આમ જો. આ બાજુ હઠ. હજી દૂર. હં... હવે બરાબર. ને કાસમ, તું પણ જરા આ બાજુ.

કાસમ એ ય જિગર. હવે આમ જો. ચાલ, મારી સાથે વાત કર. હવે શું થશે? તને શું લાગે છે-હવે શું થશે, હં? (ઈકબાલ બોલતો નથી) ખબર છે? અમે એક બંગાળીને ખતમ કરી નાખવાના છીએ. બંગાળીનું નામ છે કાલિચરણ નાગ. દેખાવે પડછંદ, તું ઓળખે છે ને એને હં?

ઈકબાલ હા. ઓળખું છું.

કાસમ એ અહીંયા રોજ જમવા આવે છે, ખરું ને?

ઈકબાલ કોઇક કોઇક વાર અહીંયા જમવા આવે છે ખરો.

કાસમ એ અહીંયા સાત વાગે આવે છે, ખરું ને?

ઈકબાલ જો એ આવે તો સાત વાગે આવે એમ બને ખરું.

કાસમ અમને બધી જ ખબર છે, ઉસ્તાદ! તું શું સમજે છે અમને, હં! ચાલ. બીજી કોઈક વાત કર. એ ય તું કોઈ દિવસ ફિલ્મબિલમ જોવા જાય છે કે નહીં?

ઈકબાલ જાઉં છું–કોઈક કોઈક વાર.

કાસમ અરે, અત્તારનવાર જવું જોઈએ. તારા જેવા ઉસ્તાદો માટે તો ફિલ્મ બહુ કામની. અમે ન જોઈએ તો ચાલે.

ઈકબાલ કાલિચરણ નાગને તમે શું કામ ખતમ કરી નાખવાના છો? એણે તમારું એવું તે શું બગાડ્યું છે?

કાસમ એ તો અમને પણ ખબર નથી. અમારું કાંઈ પણ બગાડવાનો એને ચાન્સ જ મળ્યો નથી. અમે એને કોઈ દિવસ જોયો નથી. એણે અમને કોઈ દિવસ જોયા નથી.

હાસમ ને એ અમને ફક્ત એક જ વાર જોવા પામવાનો છે.

ઈકબાલ તો પણ તમે એને ખતમ કરી નાખવા માગો છો?

કાસમ એક દોસ્તને ખાતર! અમે એને એક દોસ્તને ખાતર ખતમ કરી નાખશું. દોસ્તને ખાતર, ઉસ્તાદ! અમે જાન આપીએ પણ ખરા. ને જાન લઈએ પણ ખરા. સમજ્યો? જાન આપીએ પણ ખરા, ને જાન લઈએ પણ ખરા.

હાસમ કાસમ, તું ચુપ મરીશ હવે.

કાસમ પણ હાસમ –

હાસમ તું ખાલીપીલી બકવાસ કરે છે. આટલો બધો –

કાસમ ખુશમિજાજમાં તો રાખવો પડે ને ઉસ્તાદને? સાચું કહે, ઉસ્તાદ! તને ખુશમિજાજમાં તો રાખવો પડે ને? આમાં ક્યાં બકવાસ –

હાસમ બંધ કરીશ હવે. આટલો બધો બકવાસ શું કામ કરે છે? મારો આ ચિલિયો ને મારો આ ચીકનો જો. બંને કેવા મોજ કરે છે! આપોઆપ ખુશમિજાજમાં છે. મેં એ બંનેને મોઢે ડૂચો મારીને બાંધી દીધા છે. અસલ સાધુડીઓ જોઈ લે જાણે!

કાસમ એ ય હાસમ, તું પહેલાં અપાસરામાં રહ્યો હતો, નહીં?

હાસમ તને તો કોઈ દિવસ કાંઈ યાદ રહેતું જ નથી.

કાસમ સાચું કહું છું– તું એક વાર અપાસરામાં રહ્યો હતો. – નામ છુપાવીને. આ તો આપણું બારમું નામ છે. ભૂલી ગયો? હા તું એ વખતે અપાસરામાં જ રહ્યો હતો. (ઈકબાલ ઘડિયાળમાં જુએ

છે.) જો કોઈ પણ અંદર આવે તો કહી દેજે કે મારો બબરચી રજા પર છે. ને જો તારો પીછો છોડે જ નહીં તો કહી દેજે–ઊભા રહો, હું જાતે જ લઈ આવું છું. (ઈકબાલનું માથું ચીંધતાં) અહીંયા ઊતરે છે ને ઉસ્તાદ?

ઈકબાલ બહુ સારું.

કાસમ બહુ સારું! શું બહુ સારું? સીધી હા પાડતાં શું (અશ્લીલ ચાળો) અહીંયાં બળી જાય છે?

ઈકબાલ પછી અમને શું કરવાના છો તમે?

કાસમ દેખા જાયગા. તમને શું કરવું એ કાંઇ (અશ્લીલ ચાળો) આમ સૂઝે એવી વાત નથી. અમે કયાં તારા જેવા વિચારક છીએ!

(ઈકબાલ ફરીથી ઘડિયાળમાં જુએ છે. સાત ને પાંત્રીસ થયા છે. રેસ્તોરાંનું બારણું ઊઘાડે છે. બસડ્રાઈવર આવે છે.)

બસડ્રાઈવર ઈકબાલ, તૈયાર છે ને? ચાલ, આપણી રોજની ડિશ થવા દે.

ઈકબાલ સુલતાન કયારનો બહાર ગયો છે. પાછા આવતાં હજી કલાકેક થઈ જશે.

બસડ્રાઈવર તો તો મારે લાઈટ હાઉસમાં જ જવું પડશે, બહોત ભૂખ લગી હૈ ખુદા હાફિઝ. (બસડ્રાઈવર જાય છે. ફરીથી ઘડિયાળમાં જુએ છે.)

કાસમ શાબાશ, ઉસ્તાદ! તું તો પાકો શરીફ નીકળ્યો.

હાસમ એને પાકી ખબર છે કે નહીં તો હું એની ખોપરીના ફૂરચેફૂરચા જ ઉડાડી નાખું.

કાસમ ના હાસમ, એવું નથી. ઉસ્તાદ ખૂબ સમજુ છે. મને એ બહુ ગમે છે. (ગૂંગો આવે છે. સેન્ડવિચ માગે છે. ઇકબાલ ઝટપટ સેન્ડવિચનું પેકેટ બાંધે છે, ને પૈસા લઈને એને રવાના કરી દે છે.) હાસમ! ઉસ્તાદને તો બધું જ આવડે છે. સેન્ડવિચ બનાવતાં આવડે છે, પેકિંગ કરતાં આવડે છે, હિસાબ કરતાં આવડે છે, પૈસા ગણતાંય આવડે છે, બધું જ આવડે છે. એય ઉસ્તાદ! તું કોઈની બીબી બને ને, તો એને તો બસ જલસા જ જલસા!

ઈકબાલ એમ?

કાસમ હં! થાય છે વિચાર–હં?

ઈકબાલ તમારો દોસ્ત કાલિચરણ નાગ હવે તો નહીં જ આવે.

(કાસમ અરીસામાં જુએ છે. પછી ઘડિયાળમાં જુએ છે.)

કાસમ હાસમ, ચાલ, જઈએ હવે, બોર થઈ ગયા. એ હવે નહીં જ આવે.

હાસમ એક કામ કરીએ. એને પાંચ મિનિટ વધારે ચાન્સ આપીએ.

(દારૂડિયો આવે.)

દારૂડિયો ર કોઈ હૈ? કુછ ખાનેપીનેકા ઈન્તજામ હોગા કયા?

ઈકબાલ નહિ, આજ તો કુછ નહીં હોગા?

દારૂડિયો ર કશાલા?

ઈકબાલ આમચા બબરચી આજારી આહે.

દારૂડિયો ર તો પછી બીજો બબરચી રાખી લ્યો! હોટલ ચલાવો છો કે બાલ કાપવાની સલૂન? અહીંયાં કેટલી ભૂખ લાગી છે? સાલું કોઈ સાંભળતું જ નથી. જોને, કેવું કાંઉ કાંઉ થાય છે? (રડતાં રડતાં) છતાં કોઇ કાંઈ કરતું જ નથી. બદમાશ! (દારૂડિયો રડતાં રડતાં ચાલી જાય છે.)

કાસમ હાસમ, ચાલ ને હવે.

હાસમ પછી આ ચિલ્લિયાનું ને ચીકનાનું શું?

કાસમ પરવા નહિ, બંને કાંઈ કહેતાં કાંઈ જ નહીં કરે.

હાસમ ખરેખર?

કાસમ બેશક, ને આપણું કામ તો પતી ગયું છે.

હાસમ પણ મારું મન નથી માનતું. કાસમ, આ તો ચોકખી બેદરકારી છે. તું ખાલીપીલી કેટલો બધો બકવાસ કરતો હતો કાંઈ ખ્યાલ છે?

કાસમ અરે, જખ મારે છે દુનિયા! મરવા દે ને, યાર, મોજ કરવાની આપણને જરાય છૂટ જ નહિ! અલવિદા, ઉસ્તાદ. તું પાકો નસીબદાર છે.

કાસમ બેશક. તારા જેવા ઉસ્તાદોએ એક કામ ખાસ કરવું જોઈએ. રેસમાં જવું જોઈએ. હું...રેસમાં

(કાસમ નચિકેતાની જેમ જ નાચે છે. હાસમ પણ સાથ આપે છે. બંને નાચતાં નાચતાં જાય છે. સૂત્રધાર આવે છે.)

સૂત્રધાર કાસમ ને હાસમ રેસ્તોરાંની બહાર ચાલી જાય છે. એમની રિવોલ્વરમાંથી ગોળી છૂટી નહીં. નવાઇ લાગે છે ને? પણ કયારેક...જવા દો એ વાત. ઇકબાલ બારીમાંથી બહાર નજર કરે છે. કાસમ ને હાસમ ફૂટપાથની ધારે ધારે આગળ વધે છે. રસ્તાના દીવાની નીચે આવે છે. રસ્તો ઓળંગીને સામેની ફૂટપાથે પહોંચી જાય છે. પોતાની રિવોલ્વર એમણે અંદરના ખીસામાં છુપાવી દીધી છે. ખીસાં ફૂલી ગયાં છે. કપડાં તસતસે છે ને બંને એકદમ ભવાઈના રંગલા જેવા દેખાય છે.

રંગલાની જોડી. ઈકબાલ ઝડપથી અંદર જાય છે ને પહેલાં સુલતાનને છૂટા કરે છે. પછી નચિકેતાને. (સૂત્રધાર જાય છે.)

સુલતાન મને આ જરાય ગમતું નથી. મને આ જરાય ગમતું નથી,

નચિકેતા લ્યો આવ્યા હતા મોટા ઉપાડો લઈને. કર્યું શું એમણે? તો કહે બસ, બાંધી દીધા. એમાં તે કઈ મોટી ધાડ મારી એમણે? મરઘાં પકડો, મરઘાં

ઈકબાલ એ બંને કાલિચરણ નાગને ખતમ કરવાના હતા. એ જમવા માટે અહીંયાં આવે ત્યારે એને વીંધી નાખવાના હતા.

સુલતાન મેં કાંઈ જ જોયું નથી.

નચિકેતા કાલિબાબુને?

ઈકબાલ હા, કાલિબાબુને.

સુલતાન (હોઠના ખૂણા પંપાળતાં) ચાલી ગયા?

ઈકબાલ કોણ? હા, હા, એ બંને તો ક્યારના ચાલી ગયા.

સુલતાન મને આ ગમતું નથી. મને આમાંનું કાંઈ પણ ક્યારેય ગમતું નથી.

ઈકબાલ નચિકેતા, તું કાલિબાબુને ત્યાં જઈશ. જાય તો સારું. એમને ખબર તો પડે.

નચિકેતા હા, હા. હું જરૂર જઈશ.

સુલતાન નચિકેતા, તારે આમાં જરાય માથું મારવા જેવું નથી, હા. સો ગાઉ છેટો જ રહેજે.

ઈકબાલ તારે ન જવું હોય તો ન જતો, નચિકેતા!

સુલતાન નચિકેતા, તું આમાં માથું મારીશ તો ક્યાંયનો નહીં રહે કહું છું, માટે છેટો જ રહેજે. એકદમ છેટો.

નચિકેતા ચાચા, હું જઈશ કાલિબાબુને ત્યાં. એ ક્યાં રહે છે?

સુલતાન મેં કાંઈ જ કહ્યું નથી. કોણ જાણે ક્યારે શું કરવું જોઈએ એની આ સાલાં ટાબરિયાંને તરત ખબર પડી જાય છે!

ઈકબાલ આનંદીબાઈના મકાનમાં. પહેલે માળે

નચિકેતા હમણાં ને હમણાં જ ત્યાં જાઉં છું ચાચા! આમ આવ્યો પાછો.
[નચિકેતા જાય છે. સૂત્રધાર આવે છે.]

સૂત્રધાર નચિકેતા કાલિચરણ નાગને મળવા જાય છે. બહાર વૃક્ષની પર્ણહીન શાખાઓને વીંધીને મ્યુનિસિપાલિટીના દીવાનું તેજ રેલાય છે. ફૂટપાથની ધારે ધારે નચિકેતા આગળ વધે છે. રસ્તાને છેડે દીવાના થાંભલા પાસે આવી વળાંક લે છે. ત્યાંથી ત્રણ મકાન છોડીને જ આનંદીબાઈનું મકાન છે. નચિકેતા કમ્પાઉન્ડમાં દાખલ થાય છે. ત્યાં સામેથી વાસંતીબાઈ આવે છે.

નચિકેતા હમણાં ને હમણાં જ ત્યાં જાઉં છું. ચાચા ! આમ આવ્યો પાછો.

[નચિકેતા જાય છે. સૂત્રધાર આવે છે.]

સૂત્રધાર નચિકેતા કાલિચરણ નાગને મળવા જાય છે. બહાર વૃક્ષની પર્ણહીન શાખાઓને વીંધીને મ્યુનિસિપાલિટીના દીવાનું તેજ રેલાય છે. ફૂટપાથની ધારે ધારે નચિકેતા આગળ વધે છે, રસ્તાને છેડે દીવાના થાંભલા પાસે આવી વળાંક લે છે. ત્યાંથી ત્રણ મકાન છોડીને જ આનંદીબાઈનું મકાન છે. નચિકેતા કમ્પાઉન્ડમાં દાખલ થાય છે. ત્યાં સામેથી વાસંતીબાઈ આવે છે.

[સૂત્રધાર જાય છે.]

નચિકેતા નમસ્તે. કાલિચરણ નાગ અહીંયાં જ રહે છે ને ?

વાસંતીબાઈ તારે કાલિબાબુને મળવું છે ?

નચિકેતા હા, તાકીદનું કામ છે. એ ઘરે છે ?

વાસંતીબાઈ ચાલ મારી સાથે.

[નચિકેતા વાસંતીબાઈની સાથે જાય છે. પરસાળને છેડે આવી વાસંતીબાઈ બારણે ટકોરા મારે છે.]

કાલિચરણ [અંદર ભયભીત અવાજે] કો...ણ ? કોણ ?

વાસંતીબાઈ કાલિબાબુ, તમને કોઈક મળવા આવ્યું છે.

નચિકેતા હું નચિકેતા, મને ઈકબાલચાચાએ મોકલ્યો છે.

કાલિચરણ આવ અંદર આવ. [નચિકેતા બારણાને સહેજ ધક્કો મારે છે. બારણું ઊઘડી જાય છે. કાલિચરણ બે ઓશીકાં પર માથું મૂકીને પલંગમાં આડો પડયો છે. એને પલંગ ટૂંકો પડે છે. એ નચિકેતા તરફ જોતો જ નથી, બસ છત સામે જ જોઈ રહે છે.] ઇકબાલે તને શા માટે મોકલ્યો છે ?

નચિકેતા હું રેસ્તોરાંમાં ચાચા સાથે વાત કરતો હતો. ત્યાં એકાએક બે ગુંડા આવ્યા. મને ને સુલતાનને મોઢે ડૂચા મારી મુંસ્કેટાટ બાંધી દીધા. કહેતા હતા કે અમે કાલિચરણ નાગને ખતમ કરી નાખવાના છીએ. [કાલિચરણ કાંઈ બોલતો નથી.] અમને બંનેને રસોડામાં પૂરી દીધા હતા... તમે જમવા આવો ત્યારે તમને વીંધી નાખવાના હતા. [કાલિચરણ કાંઈ બોલતો નથી.] ચાચાને થયું કે તમને ખબર આપ્યા હોય તો સારું !

કાલિચરણ આમિ જાનિ. શોબ કિછુ જાનિ. મારું કિછુઈ ચાલે એમ નથી.

નચિકેતા એ બંને દેખાવમાં કેવા હતા, કહું ?

કાલિચરણ ના કિછુઈ દરકાર નેઇ. તું તાડાતાડિ અહીંયા આવ્યો ઓઈ જન્નો આમિ બેશ ઋણી.

નચિકેતા એમાં શું ? કાલિબાબુ ! પોલિસને કહી દઈએ તો કેવું ?

કાલિચરણ [નચિકેતા તરફ જોતાં જોતાં] ના, આમાં પોલિસનું કિછુઇ કામ નથી.

નચિકેતા બીજું કાંઈ થઈ શકે એવું હોય તો કહો. તમે કહેશો એ કરીશ.

કાલિચરણ ના, આમાં કરબા જેવું કિછુઈ બાકી રહ્યું નથી.

નચિકેતા એ બંને ખોટેખોટા દમ મારતા હશે તો ?

કાલિચરણ [ભીંત તરફ ફરીને] વાત ફક્ત આટલી જ છે. બહાર જવું કે ન જવું. હું હજી સુધી કિછુઇ નક્કી કરી શકયો નથી. ઠિક બૂઝતે પારિ ના. ઓઈ જન્નો સારા દિન હું અહીંયા આમ ને આમ પડી રહું છું.

નચિકેતા તમે મુંબઇ છોડીને ચાલ્યા જાઓ ને !

કાલિચરણ ના, ચહું ઓર એકરાશ ભાગાભાગ કરીને હું ત્રાસી ગયો છું. હવે આમાં કરવા જેવું કિછુઇ બાકી રહ્યું નથી.

નચિકેતા આનો બીજો કોઈ જ રસ્તો નથી ?

કાલિચરણ ના. એબાર આમિટાઇ શાલા ઓપરાધી હું જ વાંકમાં આવ્યો છું. કરવા જેવું કિછુઇ બાકી રહ્યું નથી. બસ, હવે થોડી જ વાર છે. હું નક્કી કરી લઇશ કે મારે બહાર જવું કે ન જવું, આખરી નિર્ણય, તું જા.

નચિકેતા ભલે, હું ઈકબાલચાચાને બધી વાત કરું છું.

કાલિચરણ નોમોસ્કાર, આમિ બેશ બેશ ઋણી.

[નચિકેતા બારણું બંધ કરતાં કરતાં એક વાર કાલિચરણ તરફ નજર કરે છે. પછી નીચે વાસંતીબાઈ પાસે આવે છે.]

વાસંતીબાઈ મળી આવ્યો, ભાઈ ?

નચિકેતા હં,

વાસંતીબાઈ એ તો આખો ય દિવસ ઘરમાં જ પડયા રહે છે. બહાર જતા જ નથી. કદાચ એમને ઠીક નહીં રહેતું હોય. હું એમને કહું છું કાલિબાબુ ! કેવા ગુલાબી ઠંડીના દિવસો છે. કોઈક વાર તો ફરવા જાઓ. તમારે તો ખાસ ફરવા જવું જોઇએ. પણ એમને તો મન થતું જ નથી.

નચિકેતા એમને બહાર નીકળવું જ નથી.

વાસંતીબાઈ એમને ઠીક રહેતું નથી. એથી મને કાંઈનું કાંઈ થઇ જાય છે. ખૂબ મજાના માણસ છે. ખબર છે ? પહેલાં તો એ ચુકકાબાજી કરતા હતા

નચિકેતા હા, ખબર છે.

વાસંતીબાઈ એમના ચહેરા પરથી તો કોઇનેય ન લાગે કે આ પહેલાં મુક્કાબાજી કરતા હશે. સ્વભાવે પણ એ એટલા મુલાયમ છે.

નચિકેતા અચ્છા આનંદીબાઈ ! આવજો.

વાસંતીબાઈ હું આનંદીબાઈ નથી, આનંદીબાઈ તો મકાનમાલિક છે. હું તો કાલિબાબુને ત્યાં કામ કરું છું. મારું નામ વાસંતી.

નચિકેતા વાસંતીબાઈ, તો હું જાઉં ?

વાસંતીબાઈ આવજે હં, ભાઇ !

નચિકેતા આવજો.

(નચિકેતા જાય છે. સૂત્રધાર આવે છે.)

સૂત્રધાર નચિકેતાના મનમાં કાલિચરણના શબ્દોના પડછંદા પડે છે. હવે કરવા જેવું કિછુઇ બાકી રહ્યું નથી. શોબ જાનિ. આમિ શોબ જાનિ. શોબ જાનિ. નચિકેતા પાછો અંધારી શેરીમાં આવે છે. આગળ વધતો વધતો દીવાના થાંભલા પાસે આવી વળાંક લે છે ને ફૂટપાથની ધારે ધારે ચાલતો ઇકબાલ રેસ્તોરાંમાં આવે છે.

(સૂત્રધાર જાય છે.)

ઇકબાલ નચિકેતા, કાલિબાબુ મળ્યા ?

નચિકેતા હા. એ તો ઘરમાં જ પડ્યા રહે છે. (સુલતાન રસોડાનું બારણું ઉઘાડે છે. બહાર જતા જ નથી.

સુલતાન મેં કાંઇ જ સાંભળ્યું નથી. મેં કાંઈ જ સાંભળ્યું નથી.

ઈકબાલ તેં કાલિબાબુને બધી વાત કરી ને? પહેલેથી છેલ્લે સુધી ?

નચિકેતા હા. બધી વાત કરી. પણ એમણે તો કહ્યું—આમિ જાનિ. શોબ કિછુ જાનિ. મારું કિછુઇ ચાલે એમ નથી.

ઈકબાલ પણ હવે શું કરવું છે એનું કાંઈ કહ્યું ?

નચિકેતા કાંઇ જ નહીં. એટલું જ કે એમને સમજાતું નથી કે બહાર જવું કે ન જવું થોડી વાર પછી નક્કી કરી લેશે કે શું કરવું.

ઈકબાલ આ બંને તો એમને જરૂર ખતમ કરી નાખશે.

નચિકેતા મને પણ એમ જ લાગે છે.

ઈકબાલ કલકત્તામાં એ ચોકકસ કયાંક ફસાઈ ગયા હશે.

નચિકેતા મને પણ એમ જ લાગે છે.

ઈકબાલ ભયંકર ! નરક જેટલું ભયંકર !

નચિકેતા હા; ભયંકર! નરક જેટલું ભયંકર! (થોડી વાર મૌન. ઈકબાલ નીચો નમી ટુવાલ લે છે, કાઉન્ટર સાફ કરવા માંડે છે.) ચાચા! એમણે એવું તે શું કર્યું હશે?

ઈકબાલ દગો, કોઈકની સાથે દગો કર્યો હશે. દગો કરનારને ખતમ કરી નાખે છે.

નચિકેતા હું તો આ શહેર છોડીને ચાલ્યો જઈશ.

ઈકબાલ હા. એ જ બહેતર છે.

નચિકેતા આ તો કેટલું ભયંકર કહેવાય! ઘરમાં પડયા પડયા રાહ જોયા કરવી, કેમે ય છટકી શકાશે નહીં એની ખાતરી થઈ જવી! હું તો એની કલ્પના પણ કરી શકતો નથી.

ઈકબાલ તો તું એની કલ્પના કરતો જ નહીં.

(સૂત્રધાર આવે છે. નચિકેતાને જરા વાર જોઈ રહે છે.)

સૂત્રધાર નચિકેતાના અજંપાનો પાર નથી. એનું હૃદય આકુળવ્યાકુળ થઈ ઊઠયું છે, પહેલવહેલા આઘાતનો અનુભવ ચચરવા માંડયો છે. એને થાય છેઃ મારે આ શહેર છોડીને ચાલ્યા જવું જોઈએ. નચિકેતાએ આ શહેર છોડીને ચાલ્યા જવું જોઈએ? બીજે કયાં ય એને આ રંગલાની જોડ ભેટી જાય ખરી? એના કાલિબાબુ મળી જાય ખરા? કલ્પના કરી જોજો. તમને શું લાગે છે? કાલિબાબુએ બહાર જવું કે ન જવું (રિવૉલ્વરની સનસનૂ)–એનો જવાબ તમારે નહી આપવો પડે. ના, એનો જવાબ તમારે નહીં આપવો પડે.

બીજું ભલે ને જે થવાનું હોય તે થાય, પણ આ હત્યારાઓનું, એમને મોકલનાર સરમુખત્યારનું યાવદચંદ્રદિવાકરૌ કલ્યાણ થજો. નહીં તો નચિકેતાના મનમાં આવા સવાલ કયાંથી જાગ્યા હોત–મારે શું કરવું, શું કરવું? કસ્મૈ દેવાય હવિષા વિધેમ? બોલો, આવતી કાલે નચિકેતા કલાસમાં શું બનશે? કાલિચરણ, ઈકબાલ કે સુલતાન? કે પંછી નચિકેતા નચિકેતા જ બનશે?

સંસ્કૃત એક–અંકી અને અર્વાચીન એકાંકી

(એક નોંધ)

હરિવલ્લભ ભાયાણી

સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રે દશ્ય કાવ્યમાં દસ પ્રકારનાં રૂપક અને દસ કે વધુ પ્રકારનાં ઉપરૂપક ગણાવ્યાં છે. તેમાંના કેટલાક પ્રકારોમાં એક જ અંક હોઈને એટલા પૂરતા તેમને 'એક–અંકી' કે એકાંકી કહી શકાય.

રૂપકોમાંથી વીથી, ભાણ અને વ્યાયોગ–એટલા પ્રકારો એકાંકી હતા. આ ઉપરાંત પ્રહસન, ઉત્સૃષ્ટિકાંક અને ઈહામૃગ વિકલ્પે એકાંકી હોઈ શકે. પ્રહસનમાં એક કે બે અંક, ઉત્સૃષ્ટિકાંકમાં એક, બે કે ત્રણ અંક, તો ઈહામૃગમાં એક કે ચાર અંક હોવાના મત નોંધાયા છે.

ઉપરૂપકો કે જે નૃત્યપ્રધાન હતાં, તેમાં પણ એક મતે અંકવિભાગ હતો, અને કેટલાંક ઉપરૂપકોમાં એક જ અંક હતો.

પ્રહસન, ઉત્સૃષ્ટિકાંક અને ઈહામૃગમાં અંકસંખ્યાનો વિકલ્પ છે તે જોતાં, એ તો તરત સમજી શકાય તેમ છે કે અંકસંખ્યા એ સંસ્કૃત નાટકપ્રકારોનું વિભાજક તત્ત્વ નથી. સંસ્કૃત નાટકનું આંતરિક સ્વરૂપ તેની અંકસંખ્યા પર સ્થૂળપણે જ આધાર રાખે છે.

એક અંકવાળા નાટ્યપ્રકારોમાં પ્રહસન હાસ્યપ્રધાન છે, ભાણ અને વીથી શૃંગારપ્રધાન છે, ઉત્સૃષ્ટિકાંક કરુણપ્રધાન છે, તો વ્યાયોગ વીરપ્રધાન છે.

બીજી રીતે જોઈએ તો વીથી, પ્રહસન અને ભાણમાં હાસ્ય, અદ્ભુત અને શૃંગારને અવકાશ હોવાથી, તેની રજુઆત અને શૈલી સુકુમાર કે મસૃણ હતી, જ્યારે વ્યાયોગ, ઉત્સૃષ્ટિકાંક અને ઈહામૃગમાં વીર કે રૌદ્રને અવકાશ હોઈને તેની રજુઆત તથા શૈલી ઉધ્ધૃત કે આવિદ્ધ હતી. આ દૃષ્ટિએ વ્યાયોગ એક-અંકી હોવા છતાં તે ઈહામૃગ, ડિમ અને સમવકાર એ અનેક-અંકી પ્રકારોની વધુ નિકટ ગણાય.

ત્રીજી રીતે જોઈએ તો પ્રહસન, ભાણ અને વીથીનું વસ્તુ ઉત્પાદ્ય કે કવિકલ્પિત હતું, જ્યારે વ્યાયોગ અને ઉત્સૃષ્ટિકાંકનું વસ્તુ ઈહામૃગ, ડિમ અને સમવકારના વસ્તુની જેમ પુરાણ કે રામાયણ-મહાભારતમાંથી લેવાતું.

આ બધા ઉપરથી જોઈ શકાશે કે સંસ્કૃત નાટ્યપ્રકારોનું વર્ગીકરણ તેમનાં વસ્તુ ઉપર, રસ ઉપર અને પ્રયોગશૈલી ઉપર આધાર રાખે છે, નહીં કે તેમની અંકસંખ્યા ઉપર અને આમાં કશું આશ્ચર્ય નથી, કારણ કે સંસ્કૃત નાટકની રચના અને બંધારણનાં પાયાનાં તત્ત્વો પ્રાચીન ગ્રીક કે અર્વાચીન પાશ્ચાત્ય નાટકનાં વિધાયક તત્ત્વોથી ઘણે અંશે જુદાં હતાં. તેમનાં પ્રયોજન અને પ્રભાવ નિરનિરાળાં હોવાનું આપણે ધ્યાનમાં ન લઈએ, અને થોડીક સ્થૂળ, બાહ્ય સમાનતાથી દોરવાઈ જઈએ તો સંસ્કૃત નાટકોનું હાર્દ સમજવામાં આપણે ભીંત ભૂલ્યા હોવાનો આરોપ અવશ્ય આવે.

સ્થૂળ સરખામણી પૂરતું આપણે એટલું કહીએ ખરા કે ઇતર સાહિત્યોની જેમ સંસ્કૃતમાં પણ સાહિત્યસ્વરૂપોના બૃહત્ તેમજ લઘુ પ્રકારો મળે છે, અને એ રીતે નાટકની બાબતમાં નાટક, પ્રકરણ, નાટિકા, સમવકાર, ડિમ અને ઈહામૃગ એ બૃહત્ પ્રકારો હતા, તો વ્યાયોગ, ઉત્સૃષ્ટિકાંક, પ્રહસન, ભાણ અને વીથી એ લઘુ પ્રકારો હતા. દેખીતાં જ આ વિભાજન મુખ્યત્વે કૃતિના કદ ઉપર અને પ્રયોગસમયના પ્રમાણ ઉપર આધાર રાખે છે. પરંતુ એ તત્ત્વો નાટકના આંતરિક સ્વરૂપ અને પ્રભાવનાં મુખ્ય નિયામક ન હતાં— તેનાં સ્વરૂપસાધક તત્ત્વો ન હતાં. આ હકીકત જ પાશ્ચાત્ય એકાંકી અને સંસ્કૃત એક-અંકી એ બંને પ્રકૃતિથી જ નિરનિરાળાં હોવાનું સ્પષ્ટ કરી આપે છે.

સંસ્કૃતના દસ રૂપપ્રકારોમાંથી નાટક (નાટિકા) અને પ્રકરણને બાદ કરતાં, અન્ય આઠ પ્રકારોના પ્રાચીન નમૂના લુપ્ત થયા છે. ભરતે જેને આધારે

સ્વરૂપલક્ષણો તારવ્યાં હશે, તે કૃતિઓ નષ્ટ થઈ છે. ભાસને નામે મળતી કૃતિઓ કેટલે અંશે પ્રમાણભૂત છે તે હજી સંદિગ્ધ છે. ભરતની પછીના સમયની પણ પ્રતિનિધિરૂપ ગણાય તેવી જૂની કૃતિઓમાં માત્ર થોડાંક ભાણ અને પ્રહસન મળે છે, બે વીથીઓનાં માત્ર બેચાર વાક્યો જળવાયાં છે, જ્યારે ઇતર પ્રકારોનાં કેવળ નામો સિવાય કશું જ બચ્યું નથી. અને જે કેટલીક ઉત્તરકાલીન રચનાઓ મળે છે તે, જીવંત પરંપરા લુપ્ત થયા પછીના શાસ્ત્ર-કારોના નિયમોની પેદાશ હોઈને, પ્રકારોનું મૂળ સ્વરૂપ કેવું હતું તે સમજવા માટે તેમાંથી કશું ખાતરીવાળું માર્ગદર્શન નથી પ્રાપ્ત થતું.

સંસ્કૃતની એક–અંકી નાટ્યકૃતિઓ પરત્વે બીજી એક રીતે ઊહાપોહ કરી શકાય ખરો. તેમનાં મૂળ પ્રયોજન, સ્વરૂપ અને લક્ષણો જે હોય તે; પ્રાચીન સમયનો પ્રેક્ષક ભલે ગમે તે અપેક્ષા રાખીને એ કૃતિઓ જોતો હોય, અને તેમનો આસ્વાદ લેતો હોય. આપણે આપણી અર્વાચીન રુચિ અને આજની અપેક્ષા સાથે તે કૃતિઓને તપાસીએ, તેમની અર્વાચીન એકાંકી તરીકેની ક્ષમતાઓને તપાસીએ, એ રીતે રંગમંચને અનુરૂપ થોડાક આવશ્યક ફેરફારો-વાળો તેમનો પાઠ તૈયાર કરીએ, અને જોઈએ કે અર્વાચીન એકાંકી લેખે એ કૃતિઓ કેવીક ઉતરે છે. સંભવ છે કે કોઈ કોઈ કૃતિ આ કસોટીને સફળતાથી પાર કરે. પણ આપણે જાણીએ છીએ કે પ્રાચીન કૃતિનો આ રીતનો પ્રયોગ, વિશેષ અર્થમાં એક અર્વાચીન અર્થઘટન જ લેખાશે—એ જૂના પાત્રમાં નવી સુરા ભર્યાનું જ ઉદાહરણ બની રહેશે.

અત્રતત્ર

સુરેશ જોષી

સાહિત્યનો આસ્વાદ અને એની આલોચના એ બે ભિન્ન પ્રવૃત્તિઓ છે? આસ્વાદની પ્રવૃત્તિ શાસ્ત્રશાસિત નહિ હોય, એમાં ભાવકની ભાવયિત્રી પ્રતિભા જ ક્રિયાશીલ બનતી હોય છે એમ કેટલાક કહે છે. શાસ્ત્રની અપેક્ષાઓ સન્તોષાઈ છે કે નહિ, નિયમોનું પાલન થયું છે કે નહિ, એટલું જ જો આલોચનામાં કરવાનું રહેતું હોય તો શાસ્ત્રીયતાને નામે રસચર્વણાની જ ઉપેક્ષા કરવા જેવું થાય એમ પણ કેટલાકને લાગે છે. કૃતિની સંકુલ સમૃદ્ધિને નિયમોના કોઠામાં પૂરવાની સગવડ ખાતર સંકોચીને હ્રસ્વ કરનારું વિવેચન કૃતિને કે સર્જકને ન્યાય નહિ કરી શકે એવો ભય સેવવામાં આવે છે. વિવેચનનો ચેતનાલક્ષી અભિગમ તો એમ જ કહે છે કે કૃતિદ્વારા સર્જકની ચેતનાનું પોત જ આપણે અનુભવવાનું હોય છે. આથી વિવેચકની ચેતના અને સર્જકની ચેતતાનો વ્યવધાન રહિત સંયોગ એ જ કોઈ પણ આલોચનાની ફલશ્રુતિ હોવી જોઈએ. વિવેચકે તો કૃતિને આધારે આ સિદ્ધ કરવાનું છે. જે કાંઈ ચેતનાના એવા અપરોક્ષ સન્નિકર્ષની આડે અન્તરાયરૂપ બનીને આવતું હોય તેને વિવેચકે દૂર કરવાનું છે. આથી એણે અપારદર્શકતાને બને તેટલી પારદર્શક બનાવવાની છે. આપણે સર્જક કે વિવેચકની સાહિત્ય વિશેની કે જગત વિશેની વિભાવનાઓનો પરિચય પામવા માટે વિવેચના પાસે જતા

નથી. સાહિત્ય એ જે અમૂર્ત છે તેને મૂર્ત કરવાની પ્રક્રિયા છે, પણ જો વિવેચન એ મૂર્તને વળી અમૂર્ત સ્વરૂપની વિભાવનાઓમાં ફેરવી નાખીને આપણી આગળ રજૂ કરે તો સાહિત્ય પાસેથી વિશિષ્ટ પ્રકારની અભિજ્ઞતા પાળવાના આપણા હેતુનું શું ? પ્રખ્યાત અમેરિકી આલોચક પોલ દ મેન કહે છે કે વિવેચનને ઇતિહાસલક્ષી, રૂપરચના પર ભાર મૂકનારું, કે અસ્તિત્વવાદનો દૃષ્ટિકોણ ધરાવનારું કહીને ઓળખાવવાની કશી જરૂર નથી. એથી સાહિત્યનો ઇતિહાસ લખનારને કદાચ સુવિધા થતી હશે. પણ એથી ગેરસમજ ઊભી થવાનો પણ પૂરેપૂરો સંભવ છે તે ભુલવાનું નથી. સાહિત્ય વિશેની ઊંડી આલોચનાત્મક સૂઝ કેટલીક વાર અશાસ્ત્રીય લાગે એવી પરિભાષા દ્વારા પણ વ્યક્ત થતી હોય છે. એમાં વ્યવસ્થિત પદ્ધતિ જેવું કશું કદાચ ન યે જોવા મળે, આપણે આ કે તે સમ્પ્રદાય કે આન્દોલનના પર ભાર મૂકતા રહીશું તો એ ક્ષેત્રમાંના ઉત્તમોત્તમ અર્પણની વિશિષ્ટતાને ભૂસી નાખ્વા જેવું જ થશે.

બીજી બાજુથી કેવળ સંસ્કારમૂલક કે આત્મલક્ષી નિવેદનના સ્વરૂપની આલોચના કેટલીક વાર કૃતિના હાર્દ સુધી પહોંચવાને બદલે કૃતિને, પોતાના યદૃચ્છાવિહાર માટે, કેવળ નિમિત્તરૂપ જ લેખતી હોય એવું પણ જોવામાં આવે છે. આમાં 'બે ચેતનાનો વ્યવધાનરહિત સંયોગ' સિદ્ધ થયેલો શી રીતે કહી શકાશે ? આથી તો આપણે ત્યાં એક વાર નારો ગાજ્યો હતો તેમ 'કવિતાનું વિવેચન એટલે બીજું કાવ્ય' એવું જ કહેવા જેવું થશે. કેવળ શૈલીસુખને ખાતર કૃતિને નિમિત્ત બનાવવામાં આવે એટલું જ નહિ, કૃતિમાં સ્વેચ્છાએ વિવેચક ગાંઠનું આરોપણ કરે, મનસ્વી રીતે એનું અર્થઘટન કરે એવો પણ ભય રહે. આથી કૃતિનિષ્ઠતાને અનિવાર્ય બનાવે એવા અંકુશો હોવા જોઈએ. કૃતિની સંરચના પોતે જ આવું નિયંત્રણ કરનારું તત્ત્વ બની રહે એવું બનવું જોઈએ.

વિવેચનમાં શાસ્ત્રીય ચોકસાઈ લાવવી ઇષ્ટ લાગે, પણ એ કૃતિને ભોગે નહિ. તો વિવેચનને શાસ્ત્રના સ્તર પર લઈ જવાનું શક્ય નથી ? આ પ્રશ્ન કોઈ ને કોઈ રૂપે ચર્ચાયા કરતો હોય છે. હવે વિવેચનનાં ઓજાર અને એના વિનિયોગની પદ્ધતિની શ્રદ્ધેયતાના પ્રશ્નો ઉઠાવવામાં આવે છે. જોહન એમ. એલિસે આ પ્રશ્નની ચર્ચા ('ધ જર્નલ ઓવ એસ્થેટિક્સ એન્ડ આર્ટ ક્રિટિસિઝમ' ૩૬–૩) એમના એક લેખમાં કરી છે. એઓ કહે છે કે વિવેચનની વિજ્ઞાન સાથે સરખામણી કરીને એવું પૂછવામાં આવે છે કે વિજ્ઞાનની અને વિવેચનની

પદ્ધતિ એક સરખી હોઈ શકે ખરી ? વિવેચનની પદ્ધતિ વિશે સર્વસામાન્ય સ્વરૂપે કશું કહી શકાય ખરું ? નિયમોને વશ વર્તતો નહિ હોય એવો વિવેચકનો વ્યક્તિગત મૂલ્યનિર્ણય જ એમાં સ્વીકારવાનો રહે ? આથી વસ્તુલક્ષી આલોચના પદ્ધતિના વિનિયોગની શકયતા જ નકારી કાઢવાની રહે ?

આ પ્રશ્નો પૂછવા પાછળનું દૃષ્ટિબિન્દુ કંઈક આવું છે. વિવેચનની પ્રક્રિયાના ક્રમિક બે તબક્કાઓ છે : પ્રાથમિક તબક્કામાં વસ્તુલક્ષી વીગતોનું નિરીક્ષણ કરવામાં આવે, પછી એને આધારે કૃતિ વિશેનું અર્થઘટન કરવાનો બીજો તબક્કો આવે. પહેલા તબક્કામાં ચોકસાઈભરી પદ્ધતિનું નિયન્ત્રણ હોય, બીજા તબક્કામાં થતું મૂલ્યાંકન કોઈ ત્રિકાલાબાધિત નિયમોને વશ વર્તીને થતું હોતું નથી. દીર્ઘકાળ સુધી ઉત્તમ સાહિત્યનું પરિશીલન કરવાને પરિણામે જેનું હૃદય મુકુરીભુત થયું છે, જેનામાં ઉચ્ચાવચતા વિશેની સૂઝ ઉત્તરોત્તર વિકસતી આવે છે તેવો સહૃદય અન્તઃકરણવૃત્તિના પ્રમાણથી જ એ મૂલ્યાંકન કરે.

હમણાં આ વલણનું વધુ સ્પષ્ટ ઉચ્ચારણ, ભાષાવિજ્ઞાનની પૃથક્કરણની પદ્ધતિના સાહિત્ય વિવેચન પરત્વે શરૂ થયેલા વિનિયોગને પરિણામે થતું જોવામાં આવે છે. વિવેચન પ્રવૃત્તિના બે તબક્કા ભાષાવિજ્ઞાની અને આલોચક વચ્ચે વહેંચાઈ જાય છે. બન્નેની પદ્ધતિ જુદી છે. ભાષાવિજ્ઞાની કૃતિનું ભાષાકીય પરીક્ષણ કરે છે, વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિએ નિયન્ત્રિત અને પ્રમાણિત થઈ શકે એવી હકીકતો એ બતાવે છે અને પછી વિવેચક એનું પોતાની આગવી રીતે સાહિત્યિક અર્થઘટન કરે છે. આમ જે કાંઈ ચોકસાઈભર્યું અને નિયન્ત્રિત હોય છે તે વિવેચનની પૂર્વભૂમિકારૂપે આવે છે. પછીથી એને આધારે થતું અર્થઘટન વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિએ નહીં પણ વિવેચકે એક સહૃદય તરીકે, અનેક કૃતિઓના પરિશીલન દ્વારા વિકસાવેલી આન્તરિક સૂઝને આધારે થતું હોય છે. આ બે વચ્ચેનું અન્તર સહેલાઈથી પૂરી શકાય તેવું નથી. ભાષાવિજ્ઞાની જે હકીકતો બહાર લાવે છે તે સાચી અને ચોકસાઈભરી હોય છે પણ તે અકિંચિત્કર લાગે એવી હોય છે; વિવેચકના મૂલ્યનિર્ણયો આમ વજનદાર છતાં અપ્રામાણ્ય અને અપ્રમાણિત હોય છે. વિવેચક કેવું માનસ ધરાવે છે તેને અનુસરીને આવી પ્રવૃત્તિનાં પરિણામ વિશે અભિપ્રાય બાંધવામાં આવે છે. કયાં તો એ એવા મહિમાવન્ત હોય છે કે એને વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિને અતિક્રમી જતાં ગણી લેવામાં આવી છે, અથવા તો એ કેવળ આત્મલક્ષી અભિપ્રાયરૂપ બની રહેતાં હોય છે. એમાં વિજ્ઞાનપ્રમાણિત શ્રદ્ધેયતા કે નિશ્ચિતતા હોતાં નથી.

આ બે તબક્કા વચ્ચે ન પૂરી શકાય એવું અન્તર જોવું તે, એલિસની દૃષ્ટિએ એક ભુલ છે. ભાષાવિજ્ઞાનનું પૃથક્કરણ અને વિવેચકની પ્રવૃત્તિ વચ્ચે દેખાય છે તેવું અન્તર નથી. આ ભુલ વિવેચન વિશેની પરમ્પરાગત માન્યતામાં રહેલી ક્ષતિને છતી કરે છે અને એમાં રહેલી તાર્કિક સમસ્યાઓ તરફ આંગળી ચીંધે છે. સાહિત્યિક વિવેચન અને પૃથક્કરણશીલ વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિને જોડાજોડ મૂકીને સરખાવવા વિરોધાવવામાં આવે છે ત્યારે વિજ્ઞાન વિશેના આપણા ખ્યાલની ફેરતપાસ પણ જરૂરી લાગે છે. સામાન્યતઃ એમ માનવામાં આવે છે કે વિજ્ઞાનનો વિકાસ સીધી રેખાએ આગળ વધે છે. આપણે નવું જાણતા જઈએ છીએ અને એને આ પહેલાં જે જાણી ચૂકયા છીએ તેમાં ઉમેરતા જઈએ છીએ. આ ફ્રેન્ચ ફિલસૂફ દેકાર્તના મતને અનુસરતું દૃષ્ટિબિન્દુ છેઃ વૈજ્ઞાનિક જ્ઞાનની માત્રા વધતી જાય છે તેમ તેમ આપણે જ્ઞાન તરફથી અજ્ઞાનની દિશામાં આગળ વધતા જઈએ છીએ. જ્ઞાનને જાણે ઈંટ ઉપર ઈંટની જેમ ગોઠવતા જઈએ છીએ. આ પદ્ધતિ મુખ્યત્વે deductive (અનુમાનાત્મક) છે, એમાં કલ્પનાથી કે અર્થઘટનથી જે ફાળ ભરવામાં આવે છે તેનો સમાવેશ થતો નથી, એટલું જ નહિ, એને અવૈજ્ઞાનિક ગણીને એનો પરિહાર ઇષ્ટ લેખવામાં આવે છે. ચોકસાઈભર્યા નિરીક્ષણથી વિવેચકને ઊભા રહેવા માટે થોડી ઘણી દૃઢભૂમિ પ્રાપ્ત થાય છે, પણ એ તો અર્થઘટનમાં પ્રવૃત્ત થતાં વેંત જાણે શૂન્યમાં અંગદ કૂદકો મારે છે. વિજ્ઞાનીને એવો કૂદકો મારવાનું ન પરવડે. પણ લોકપ્રચલિત વિજ્ઞાન વિશેનું આ દષ્ટિબિન્દુ સર્વથા અપૂરતું છે. વધારે વાજબી એવું વિજ્ઞાન વિશેનું દૃષ્ટિબિન્દુ સાહિત્યિક વિવેચન અને વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિ વચ્ચે બતાવવામાં આવતા ભેદને અંશતઃ દૂર કરવામાં સાહાય્યક નીવડશે.

વિજ્ઞાન વિશેના દાર્શનિક મુદ્દાઓની પર્યેષણા કરનારા ચિન્તકોએ દેકાર્તના વિજ્ઞાનના રેખાયિત વિકાસ વિશેના ખ્યાલની ટીકા કરી છે. હવે એ દૃષ્ટિબિન્દુને કેવળ વિજ્ઞાન વિશેના લોકોમાં પ્રવર્તતા પણ તર્કસંગત નહિ એવા ખ્યાલ રૂપે જ ઓળખવામાં આવે છે; જે સિદ્ધાન્તની ભૂમિકાની મર્યાદામાં રહીને હકીકતોને ઉપસાવી આપવામાં આવે છે તેનાથી એ હકીકતો સાવ ભિન્ન છે, એવું કહી શકાશે ખરું? ટી. એસ. કુહ્નના પુસ્તક ' ધ સ્ટ્રકચર ઓવ સાયન્ટિફિક રેવોલ્યુશન ' માં આ મુદ્દાની સારી ચર્ચા કરવામાં આવી છે. વિજ્ઞાન વિશેના આ દૃષ્ટિબિન્દુને કારણે સાહિત્યવિવેચન વિશે પણ ગેરસમજ ઊભી થવા પામી છે.

દેકાર્તના દૃષ્ટિબિન્દુમાં પાયાની એક ક્ષતિ રહેલી છે. આપણે જાણી ચૂક્યા છીએ એવી કેટલીક વીગતો છે અને એનો ખડકલો આપણે કર્યા જઇએ છીએ એના પર ઊભા રહીને આપણે અજ્ઞાત એવી વીગતોને પહોંચવાનો પ્રયત્ન કરીએ છીએ. પણ આમાં એક સત્યની અવગણના કરવામાં આવી છે. આપણું નવું મેળવેલું જ્ઞાન એ પહેલાં જે આપણે જાણી ચૂક્યા છીએ તે તે જ્ઞાનનું પણ પુનર્વિધાન કરતું જાય છે. એને કારણે જ્ઞાત વીગતો વિશેની પુનર્વિચારણા અનિવાર્ય બની રહે છે. આપણે જેને જ્ઞાત ગણીએ છીએ તે વાસ્તવમાં તો અમુક સામાન્ય સ્વરૂપના સિદ્ધાન્તનો એક અંશ જ હોય છે, નવા અનુભવો એ સામાન્ય સ્વરૂપના સિદ્ધાન્તને બદલી પણ નાખે. આપણે નિષ્ક્રિય ભાવે જગત પાસેથી સાચી વીગતનો સ્વીકાર કરતા નથી, આપણે એને આપણા સમગ્ર અનુભવમાંથી નિષ્પન્ન કરતા જઈએ છીએ. અમુક વીગતો વિશેનાં આપણાં વિધાનો આપણી તે તે સમયની જ્ઞાનની સ્થિતિના સંદર્ભમા જ થતાં હોય છે.

આપણે 'વીગતો' વિશે જે વિધાનો કરીએ છીએ તેમાં એમના પર આપણે આરોપેલાં અર્થઘટનોનો પણ સમાવેશ થતો હોય છે. સામાન્યતઃ એવું આપણને લાગતું નથી એનું કારણ કે આપણે પ્રારંભથી જ સર્વસામાન્ય સ્વરૂપના અર્થઘટનને ગૃહીત તરીકે સ્વીકારીને ચાલતા હોઈએ છીએ. આથી એને વિશે આપણે કશો પ્રશ્ન ઉઠાવતા નથી. આ પ્રાથમિક અર્થઘટન હકીકતોની માંડણી કરવાની ભૂમિકા બની રહે છે. જો આમ હોય તો જેનું અર્થઘટન નથી થતું એવી હકીકતોના સમવાયનું આપણે અર્થઘટન કરતા નથી, પણ એને બદલે ગૃહીત રૂપે સ્વીકારેલા પાયાના અર્થઘટનના ક્ષેત્રને વિસ્તારવા મથતા હોઇએ છીએ. એ દૃષ્ટિએ જ આપણે હકીકતોને ઉપલબ્ધ કરવાની ભૂમિકા રચતા હોઇએ છીએ. એ દૃષ્ટિએ જ આપણે હકીકતો પરત્વે તિરસ્કાર પુરસ્કારનો વિવેક કેળવીએ છીએ. પણ આ પાયાના અર્થઘટનનું વિસ્તરણ નથી સિદ્ધ થઈ શકતું ત્યારે આપણને સમજાય છે કે એ પાયામાં જ ક્યાંક કશી ક્ષતિ રહી ગઈ છે, ત્યારે હકીકતોના તિરસ્કારપુરસ્કારની ભૂમિકા આપણને અપૂરતી લાગવા માંડે છે અને એક નવા જ સિદ્ધાન્તને (જૂનાના નવસંસ્કરણ કે વિસ્તરણને નહિ) ઉત્ક્રાન્ત કરવાની અનિવાર્યતા આપણને પ્રતીત થાય છે. જો એમ ન થાય તો વિકાસ સમ્ભવી શકે નહિ.

દેકાર્તના દૃષ્ટિબિન્દુને સ્થાને વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિના આ અભિગમને આપણે સ્થાપવો જોઈએ. આપણાં અનેકવિધ પૃથક પૃથક અનુભવોમાં વ્યવસ્થા

સ્થાપીને એમાંથી અમુક ચોક્કસ ભાત ઉપસાવી આપે એવી કશીક સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકાની આપણને અપેક્ષા રહે છે. આપણે જેનું નિરીક્ષણ સદા કરતા રહીએ છીએ તે આ સામાન્ય સ્વરૂપના સિદ્ધાન્તના પર અસર પાડે છે, પણ બીજી બાજુથી આ સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા આપણી હકીકતોના નિરીક્ષણની પ્રવૃત્તિ પર પણ અસર પાડે છે. અમુક સિદ્ધાન્તની પરિકલ્પનાના અનુલક્ષમાં આપણે હકીકતોનું નિરીક્ષણ કરતા હોઈએ છીએ, પણ એ હકીકતોનાં નિરીક્ષણને પરિણામે જ એ પરિકલ્પના (hypothesis) જ આપણને બદલવાની રહે એવું પણ બને. આ બદલેલી પરિકલ્પના વળી હકીકતને નવી દૃષ્ટિએ જોવા પ્રેરે; એથી વળી થોડેક અંશે એ પરિકલ્પનામાં પણ આ પરિવર્તન કરવું પડે. આમ વિકાસ સીધી રેખાએ થાય છે એમ માનવાને બદલે એની આવી ચક્રગતિ છે એમ માનવું જ વધુ તર્કસંગત લાગશે. શાસ્ત્રીય પરિભાષામાં આ વાત જરા દુર્બોધ લાગશે, પણ વાસ્તવમાં તો આ આપણા રોજ-બ-રોજના વ્યવહારનો અનુભવ જ છે. દરેક નવી પરિસ્થિતિને આપણે સ્વીકારેલા અમુક અભિગમ પ્રમાણે જ જોતાં હોઈએ છીએ. આ અભિગમ પણ આપણને જે અનુભવો ભૂતકાળમાં થયા હતા તેમાંથી કાઢેલી તારવણીરૂપ જ હોય છે. એ અભિગમને અનુસરીને આપણે હકીકતોનું મહત્ત્વ નક્કી કરીએ છીએ; પણ આપણું નવી પરિસ્થિતિઓનું નિરીક્ષણ આ પૂર્વસ્વીકૃત અભિગમમાં પરિવર્તનને આવશ્યક બનાવે છે. આપણે કોઈ વ્યક્તિ વિશેના આપણા ખ્યાલને એવી જ રીતે ઘડતા નથી હોતા? એ વ્યક્તિ વિશેના આપણા અનુભવનો આપણે કેવળ ખડકલો નથી કર્યે જતા, પણ એને વિશેનો સામાન્ય ખ્યાલ અને નવા અનુભવો વચ્ચે તારતમ્ય સ્થાપવાની પ્રવૃત્તિ પણ ચાલ્યા કરતી હોય છે. આ જ રીતે કામચલાઉ સિદ્ધાન્ત અને નવા અનુભવોનું પરીક્ષણ આ બે વડે જ આપણું જ્ઞાન, સમજ અને હકીકતોનાં અર્થઘટન વિકસતાં રહે છે. જીવનનાં કોઈ પણ ક્ષેત્રમાં સીધી રેખાએ સતત વિકસતા રહેતા જ્ઞાનની સમ્ભાવના કરી શકાતી નથી. હકીકતોને તટસ્થ દૃષ્ટિએ જોવાની કોઈ રીત નથી, આપણે ક્યાં જોવાનું છે અને જે જોઈએ છીએ તેમાંથી શી રીતે તારવણી કાઢવાની છે એનો તો ખ્યાલ રાખવાનો જ રહે છે. હકીકતોથી અર્થઘટન કરવાનું સૂઝે છે એમ કહીએ તો સાથે એમ પણ ઉમેરવું જોઈએ કે અર્થઘટનો હકીકતના તિરસ્કાર-પુરસ્કારનો વિવેક ઘડી આપે છે.

આમ આપણે સામાન્યથી વિશેષ તરફ અને વિશેષથી સામાન્ય તરફ ગતિ કરતા રહીએ છીએ. આ દરેક પ્રત્યાગમન અર્થઘટનની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકાને

વધુ સંકુલ વ્યાપક અને સમૃદ્ધ બનાવ્યે જાય છે. આ પ્રક્રિયા યદચ્છાવિહારી કે અનિયન્ત્રિત તો હોઈ જ નહિ શકે. સૌથી વધુ 'પદાર્થનિષ્ઠ' ગણાતાં વિજ્ઞાનોની પણ જ્ઞાનપ્રાપ્તિની પ્રક્રિયા આ જ સ્વરૂપની છે. પણ એથી નરી નિશ્ચિતતા નથી ઉદ્ભવતી, કલ્પના અને અનુમાન કરાવવાની આવશ્યકતાનો અન્ત આવતો નથી. બધાનો આધાર આપણું પરીક્ષણ કયા તબક્કા પર ચાલી રહ્યું છે તેના પર રહ્યો હોય છે. નિરીક્ષણ અને પ્રયોગને ખૂબ નિયન્ત્રણની અપેક્ષા રહે છે. એમાં ચોકસાઈ અને વસ્તુલક્ષિતાનું મહત્ત્વ ઘણું છે: જો આપણું ગૃહીત સાચું હોય તો અમુક નિરીક્ષણમાંથી અમુક વિશેષ હકીકત બહાર આવશે એવું કહી શકવાની સ્થિતિમાં આપણે હોઈએ છીએ. પણ આ ચક્રગતિમાંની બીજી સ્થિતિમાં જુદી માનસિક પ્રક્રિયા ચાલી રહી હોય છે. જ્યારે નિરીક્ષણ કરેલી હકીકતો આપણા ગૃહીત સાથે સુસંગત નથી હોતી ત્યારે બધી પૂર્વજ્ઞાત હકીકતોનું કલ્પનાને આધારે પુનર્વિધાન કરવાનું રહે છે અને એમાંથી એક નવી પરિકલ્પના આકાર લે છે. આને માટે કોઈ નિયમો નથી. આન્તરિક સૂઝનો અહીં આધાર લેવાનો રહે છે.

વિજ્ઞાન અને સાહિત્યિક વિવેચન વચ્ચેના ભેદને આત્યન્તિક સ્વરૂપનો બતાવનારું વલણ આ બે પૈકીની એક જ સ્થિતિ પર ભાર મૂકે છે. વિજ્ઞાનનાં નિરીક્ષણ અને પ્રયોગને એ ઉપસાવી આપે છે અને સાહિત્યિક વિવેચનમાં જાણે કેવળ અર્થઘટનો જ હોય એવી છાપ ઊભી કરે છે. આથી વિજ્ઞાનમાંની નિશ્ચિતતા અને સાહિત્યિક વિવેચનનાં મૂલ્યાંકનોમાંના ઐક્યનો અભાવ અને સન્દિગ્ધતા તરફ આંગળી ચીંધવામાં આવે છે. આ વિરોધ ખણ્ડદર્શનમાંથી ઉદ્ભવતો હોઈ ભ્રામક છે. વાસ્તવમાં તો એ બન્ને એકબીજાને પૂરક એવી પ્રક્રિયાઓ છે લિયો સ્પિત્ઝરે વિવેચનની પ્રક્રિયાને ચક્રાકાર ગતિએ ચાલતી વર્ણવી છે તે સૂચક છે. પણ એ એમણે દેકાર્તની વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિથી એને નોખી પાડવા કહ્યું છે.

- -

પત્રચર્ચા

શ્રીમતી મોદીની જવાબોની tautology પછી–

સુમન શાહ

માનનીય તન્ત્રીશ્રી,

સર્જકતા-વિષયક મારા વ્યાખ્યાનની વધુ ચર્ચાઓ એતદ્-૧૦માં જોઈ. શ્રીમતી ભારતી મોદીની બીજી વારની અને શ્રી ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાલાની પહેલીવારની એ ચર્ચાઓનો સાર એટલો જ ભાસે છે, કે હું ભાષાવિજ્ઞાનમાં કશું સમજતો જ નથી અને શ્રીમતી મોદી જ બધું સમજે છે – એક તબક્કે તો એવું પણ લાગે, કે શ્રી ટોપીવાલા એમનાથી પણ વધુ સમજે છે.

વાત જો આટલી સાદીસીધી હોત, તો આ લખવાનો પ્રસંગ ન આવત. પણ સદ્ભાગ્યે એમ નથી, શ્રીમતી મોદી એમના આ બીજા ચર્ચાપત્રમાં વધુ ને વધુ અશાસ્ત્રીય રહ્યાં છે અને અમોઘ નહિ નીવડનારી આક્રમકતાએ ચડેલાં છે. તેમનામાં આધુનિક વિજ્ઞાન–વૃત્તિની ભરપુર અછત વરતાય છે. મને અજ્ઞાની ગણીને પણ કશું વિધાયકભાવે ચર્ચી શકયાં હોત, તો 'સંસ્કરણ–સંવર્ધન', મ ટેની મારી મૂળ નમ્રતા લેખે લાગત. પણ એઓ તો મૂળ વસ્તુ–વાત–વિચાર–અભિગમને બાજુએ રાખીને વિકૃતિકરણ, હઁસી–મજાક, ટોળ–ટપ્પા, 'ધન્ય છે –ચેડાં છોડો ' જેવા લહેકાલટકા, ચીડ અને સુગાળવાવેડાનો આશરો લઈ

બેઠાં છે. એઓ જો થોડીયે વૈજ્ઞાનિક વૃત્તિને વરેલાં હોત, તો મારા વ્યાખ્યાનમાં પડેલી norm–deviation ની કેન્દ્રવર્તી ચર્ચાને લાભપ્રદ રીતે વિકસાવીને, કંઈ નહિ તો વાચકોને તો નોંધપાત્ર સામગ્રી પૂરી પાડી શકયાં હોત. તેમના વિષય–પ્રવેશથી વાતને હજી લગી કશો જ લાભ થયો નથી. 'આનો અમને વિરોધ છે' જેવાં અંગત અણગમાને જોરે ભાષા–વિજ્ઞાન માત્ર તેમનો જ વિષય હોય એમ માની બેઠાં છે, ઠસાવી રહ્યાં છે. એમના આ બીજા ચર્ચાપત્રની 'એતદ્'–પાત્રતા વિશે હું સાશંક છું.

એમનામાં જેને taxonomic કહેવાય તે જાતનું divisional emphasis છે, જે terminological dogmatismને રૂપે વિકૃત થયેલું છે. Time-impulse થી તેઓ પીડાય જ છે! એવો કશો સંવેગ મનોસ્વાસ્થ્યનો સૂચક ધબકાર હોત, તો તો એઓ અહીં કેટલું બધું કહી શકયાં હોત ? આખી ચર્ચામાં તાત્ત્વિક મુદ્દો કશો છે જ નહિ. ગમે ત્યારે હસી દેવાય, ચીડાઈ પડાય ને વિચાર તો લટકતો જ રહી જાય ! એઓ એવી રીતે વાત કરી રહ્યાં છે, જાણે એમની પાસે ૧૯૭૮ ના સપ્ટેમ્બર–ઑકટોબરમાં ચાલી રહેલાં ભાષા–વિજ્ઞાનીય પ્રવર્તનોના છેલ્લામાં છેલ્લા હિસાબો હોય ! વિજ્ઞાનોના સંદર્ભમાં આપણે up–to–date હોઈએ તે સારી જ વાત કહેવાય, પણ કેટલા અને કેમ છીએ તે બરાબરની વિશદતાથી જણાવી આપવું પડે. 'એ વાત તો જૂની થઈ,' 'આજે આવું ચાલે નહિ' પ્રકારની ડંફાસને અને reasoningને કશો સમ્બન્ધ નથી.

ભાષા–વિજ્ઞાન અભિગમો અને ઓજારોની બહુલતા અને વૈશેષિકતાને કારણે શાખા–પ્રશાખાઓમાં વિકસી રહ્યું છે ત્યારે, અભ્યાસીએ ખાસ પ્રકારની વિજ્ઞાન-વૃત્તિ કેળવવી રહી. નહિતર એ આવા વિતંડા સરજનારું બુદ્ધિજીવી પ્રાણી બની જાય. આધુનિક અભ્યાસીને એ અંગેનો અભાવ પરવડે જ નહિ. કશી પણ ફિલોસોફી વિનાનો શ્રમ આત્મઘાતક નીવડયાંનાં અનેક નિદર્શનો મોજૂદ છે. આપણા જમાનાની વૈજ્ઞાનિક તાસીરનો જાણતલ પોતાનામાં ઊપસી આવતા ascesis ને વિશે હમેશાં સાવધ રહે અને distinctional studyની મર્યાદાઓને પણ બરાબર ઓળખી રહે. Philosophy of language, કે' of science ના જમાનામાં તથા 'universalist' generative linguistics ના જમાનામાં અને semiotics જેવા revival-period માં આ વાત વધુ મહત્ત્વની બની જાય છે. આજના ભાષા વિજ્ઞાન સંદર્ભે તો ભાષા ભાષા વચ્ચેની તથા શબ્દ શબ્દ વચ્ચેની 'relation

ship ' અને ' transformation ' keywords છે, જ્યારે up-to-datednessનો કશો અર્થ જ રહેતો નથી ! વિવેકપૂર્વકની પ્રગતિ જ આપણને બચાવી શકે એટલાં ઝડપી એ પ્રવર્તનો છે. વૈજ્ઞાનિક પ્રગતિની આ transiency ને આત્મસાત્ કરવા માટે ખાસ પ્રકારના dialectical co-ordination ની જરૂરત રહે છે – એવી જરૂત એન્જલ્સે બહુ પહેલાં પ્રમાણેલી, જે સુવિદિત છે. સ્પીત્ઝરનું બહુ જાણીતું philological circle પણ શોધવૃત્તિ અને મૂલ્યોના નિશ્ચિત સમ્બન્ધો પર રચાયેલું છે. આવી કશી વિજ્ઞાનવૃત્તિના અભાવે શ્રીમતી મોદીએ અહીં ' બૌદ્ધિક જગત 'નો વાવટો ફરકાવ્યો છે, જે એમને માત્ર ગઈકાલનાં અભ્યાસી ઠેરવે છે. મને સમ્બોધી તેઓ કહે છે.

> ' શ્રી શાહ, તમે ભાષણ આપ્યું માધ્યમિક કક્ષાના વિદ્યાર્થીઓ માટે, અને છપાવ્યું 'એતદ્' માં ! તો તમે 'એતદ્' ના વાચકોની કક્ષા માધ્યમિક કક્ષાના વિદ્યાર્થીઓ જેટલી સમજ્યા એવો અર્થ જ નીકળે. '

તેમનું આ અર્થઘટન Kitchen table પરની chitchatના સ્તરનું છે. વ્યાખ્યાન ગમે તેને માટે અપાયું, ને ગમે ત્યાં છપાયું, નિષ્ણાતો તો તેમાં રહેલી ચર્ચાસ્પદતાને વધુ ને વધુ તત્ત્વગામી બનાવીને જ તેવા પુરવાર થઈ શકે. પોલા વિતંડાની દિશાનું તેમનું આ ચર્ચાપત્ર એક માત્ર લખાણ છે, જે 'એતદ્'ની પત્રચર્ચાઓના સુકલ્પિત ધ્યેયને હેઠું ઉતારે છે; અને કરુણતા તો એ છે, કે એવી લખાપટ્ટીનાં લખનાર શ્રીમતી મોદી સતત ઊંચાઈઓની જ વાતો કર્યા કરે છે ! આવી ચર્ચાચર્ચીથી ગુજરાતને આપણે ઝાઝું છેતરી શકીએ એ દિવસો આથમી ગયા છે, કયારનાય. આ જાતની બુઝર્વા tactics પોતાને બૌદ્ધિક જગતના અભ્યાસી લેખનારને ન જ શોભે. વળી તેવી tactics ભૂતકાલીન–ગઈકાલ સમેતના–પંડિતોએ વાપરેલી છે, જેનો એક છેડો 'મૌન' લગી પહોંચેલો છે, જ્ઞાનમાં તો બોલવાથી વિવેક જળવાય જેવા તાત્ત્વિક વિવેકને જ્યાં કોરાણે મૂકવામાં આવ્યો છે. આધુનિકો ઉક્ત વિજ્ઞાનવૃત્તિ વડે બૌદ્ધિક જગત અને બાકીના જગતને આજે તો સતત જોડવાની દિશામાં રત છે, ત્યાં અધિકતમ શક્તિ જોઈએ એવું પ્રમાણવું એ આજની જરૂરિયાત છે.

કોઈ પણ વાચક જોઈ શકે છે, કે મારા વ્યાખ્યાનમાંના કેન્દ્રવર્તી પ્રશ્નની ચર્ચા જ તેઓ કરતાં નથી. સર્જકતા વ્યાકરણી નિયમોના ભંગનું કે deviationનું પરિણામ છે એવું તો કોઈ કહી શકે નહિ. એ શું છે અને કેમ છે તે તો અલગ ચર્ચાનો વિષય છે. એ હોય, તો એને પોષક શું થઈ શકે તેનો અહીં

વિચાર થયો છે, teaching methodની એક પ્રાથમિક device ને રૂપે. વિદ્યાર્થીઓમાં આ દિશાનો કશોક સંચાર થાય એવી આ માત્ર exercises છે. પણ 'વ્યાકરણ' શબ્દ સાંભળતાં જ આપણને ચોમ્સ્કી અને 'ચોમ્સ્કીઅન રિવોલ્યૂશન' યાદ આવી જતાં હોય, કે post-chomskyan semantics ની પ્રગતિઓ સાંભરી આવતી હોય, તો સ્પષ્ટ છે, કે આપણે પ્રદર્શનાત્મક વિતંડા જ સરજીએ. અને છતાં, 'એતદ્'-ક્ષેત્રે એવું યુદ્ધ લડી લેવાની મારી પૂરી તૈયારી હતી, છે, હશે—એવી મુદુત્સાથી દોરવાઈને જ મેં 'Grammar of Possibilites' કે 'Scale of poeticality' અને deviation-theory' જેવાં વાનાં એમની સામે ધર્યાં હતાં. એક ભાષાવિજ્ઞાની તરીકે તેમને મેં એટલા માટે ભિરદાવેલાં કે તેઓ આ મુદ્દા ચર્ચીને વાતને સંસ્કારે-સુધારે, પણ એ નમ્રતા નિષ્ફળ નીવડી છે, બલકે હવે તો એમનામાં મને ઉક્ત વિજ્ઞાનવૃત્તિનો નર્યો અભાવ વરતાયો છે, અને વળી બીજી વાર સમજાયું છે, કે deviation notion વિશે તેઓ કશું જાણતા જ નથી! નહિ તો આવું લખે! એક માત્ર વિધાન આપી શકયાં છે, તે ય આવું :

> 'જ્યાં deviate થવાનું હોય અથવા તો deviate થવાની છૂટ જ્યાં મળતી હોય એનો અર્થ જ એવો કે અમુક પ્રમાણમાં બંધન નીકળી ગયાં છે.'

અહીં કહેવું ઘટે, કે સાહિત્યભાષાની વ્યાવર્તકતાના સંદર્ભમાં ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસાએ deviation from norm નો વિચાર કર્યો છે, એટલે કે એમાં એવું પૌર્વાપર્ય પ્રવર્તે છે. સાહિત્યકાર કંઈ deviate થવા નીકળતો નથી, એવી છૂટો શોધતો નથી. અને બીજું 'બંધન નીકળી ગયાં છે'—નો અર્થ કરવાનો હોય, તો linguistના grammarની પર્યાપ્તતા વિશે શું માનવું? How much is that conformation? Grammar અને grammar of poetry વચ્ચેના સમ્બન્ધોનો વિચાર અહીં ગેરહાજર છે. 'Theory' કહેવી પડે એટલી હદે એ સમ્બન્ધોનો જે શાસ્ત્રીય પરિમાણોમાં વિચાર થયો છે, તેનો અહીં કશો પડછાયો પણ વરતાતો નથી. મારા વ્યાખ્યાનની આ કેન્દ્રવર્તી વિચારો ફેલાવનારી પાર્શ્વભૂની વાત હું હમણાં જ વીગતે કરીશ, જે ચર્ચા માટેનું frame of reference પણ રચી આપશે. મેં આગલા જવાબમાં જે બે ત્રણ મુદ્દા આપ્યા તેના સંદર્ભે શ્રીમતી મોદી એક ચોક્કસ ચર્ચા-માળખું રચી શકયાં હોત—પણ એ તો એમના વિષયમાં શકય જ નથી, હવે. બાકી inquiry જેવા શબ્દનો સહારો

લઈને તેઓ ઉન્નતભ્રૂ હોવાનો ઠીક ઠીક સારો કહેવાય તે પ્રકારનો દેખાવ જરૂર કરી ગયાં છે.

તેમનું અગાઉ વર્ણવ્યું તે જાતનું અધ્યયન–વલણ, સાચી વિજ્ઞાનવૃત્તિની ગેરહાજરીવાળું, જ્યાં ત્યાં ડોકાય છે. 'ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસા' જેવો શબ્દપ્રયોગ મેં linguistically oriented poetics ને માટે પ્રયોજ્યો છે તેને તેઓ labelling ગણે છે! એમના ચર્ચાના મુદ્દા તો જુઓ! એ કંઈ label નથી, એ તો એક સુનિશ્ચિત દિશામાં પળેલી અને ઠીકઠીક સ્વરૂપે વિકસેલી મીમાંસાનું પ્રતીકાત્મક શીર્ષક છે. જડ અને divisional attitudes વાળો શ્રીમતી મોદીનો અભ્યાસરસ એમને નડે છે. વસ્તુપદાર્થોને લેબલ તો અપાય પણ અનિર્ણય અને મડાગાંઠનો વિષય બનનારા સંકુલ સંદિગ્ધ અને તેથી જ સમૃદ્ધ એવા પદાર્થોને વિશે તેમ ન કરાય. તમે તેમ કરીને એની જીવંતતાને જ હણી નાખો છો અને નાહકની ગોટાળાસ્વરૂપ ગેરસમજો સરજો છો. નિશ્ચિતભંગ અને semantic creation વચ્ચેની શ્રીમતી મોદી અને શ્રી ટોપીવાલા વચ્ચના ટકરામણ શ્રીમતી મોદીના એવા અભિગમની સરજત બની છે. એનો એક સાર એ છે, કે આને વિશે હજી ત્યાં કશું અંતિમભાવે નક્કી થતું નથી, થયું નથી. વસ્તુતઃ અહીં syntactic અને semantic દૃષ્ટિબિંદુઓની ભેળસેળ થઈ ગઈ છે. બાકી જે અંતિમભાવે નક્કી ન થતું હોય તેને સુચિહ્ન લેખવું પડે. છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોમાં થયેલી semantic structureની શોધ ચોમ્સ્કીએ પુરસ્કારેલા surface structure ને વિશે તથા syntactic analysis ને વિશે અશ્રદ્ધા જન્માવી ગઈ છે. ચોમ્સ્કીને બદલે ફિલમોરનું વ્યાકરણ રચાય તો વધુ સ્પૃહણીય નીવડે એવી ભાવના પ્રવર્તે છે, પણ તેથી શું? આપણે એ યાદ રાખવું જોઈએ, કે Whorf પછીનો semantic theory નો વિકાસ મૂળે ચોમ્સ્કીના deterministic mentalism ને આભારી છે, જેનાં મૂળ યાકોબ્સન કે સોસ્યુરમાં પ્રાથમિક દશામાં પડેલાં છે. syntactic કે semantic universals ને વિશેની shared matrix of rule-types ની કલ્પના આમ ઇતિહાસવિહોણી નથી. ભાષાવિજ્ઞાનમાં પ્રવર્તતો આ interplay કદી વીસરી જવાય? આપણે componential analysis કે role grammar જેવાં semantics નાં નૂતન આવિર્ભાવોથી પ્રેરાઈએ – લોભાઈએ તે એક વાત છે અને તેને ઓજાર બનાવી વાપરીએ તે બીજી વાત છે.

એમની વચ્ચેની ચર્ચાનો બીજો સાર એ છે, કે 'અર્થના સ્વીકૃત બંધનનો છેદ ઊડે છે' એવું કહીને શ્રીમતી મોદી તથા આ 'violation of selectional restrictions છે' એમ કહીને શ્રી ટોપીવાલા મારા 'પાંચસો વર્ષ જૂનો વરસાદ' વાક્યખણ્ડમાંના 'ભંગ' નો કોઈ ને કોઈ નામે સ્વીકાર કરે છે। મેં વિભાવનાઓ વાપરી ને પરિભાષા નહિ તે એટલા માટે કે મારું વ્યાખ્યાન મેં શ્રીમતી મોદી કે શ્રી ટોપીવાલા સામે આપેલું નહિ ! એટલું તો ઉઘાડું છે; અને એને. એનો અર્થ નથી જ કે જેનો વિમર્શ કરવામાં આવી રહ્યો છે તે પ્રાથમિકતાઓ વચ્ચે પણ તે વિભાવનાઓ-વિહોણું છે કે પરિભાષાવિહોણું હોવાથી ગૂંચોવાળું છે. વાતને વધુ ને વધું મૂળગામી બનાવી શકાય તેવી બધી જ જોગવાઈઓ તેમાં છે. પણ શ્રીમતી મોદી તો એમ જ પૂછવાનાં : કે ઊભા રહો, તમે ભાષાવિજ્ઞાની છો ? ભાષાવિજ્ઞાન સમજો છો ? બલકે મને તો એમ જ કહેવાનાં કે તમે કશું જાણતાસમજતા જ નથી, બોલશો જ નહિ !

પણ હું સામેથી પૂછું છું : કે ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસાને વિશે તમે શું જાણો છો ? પ્રત્યક્ષ સાહિત્ય વિવેચનમાં પડ્યાં હો, તો કયા કોયડાને વિશે વિમાસો છો ? સર્જકતા વિશે શું જાણો છો ? સાહિત્ય વિવેચનની નૂતન દિશાઓ વિશે શું કહેવાનું છે તમારે ? ધારો કે તમારે કંઈ કહેવાનું છે ને બધું તમે જાણો છો, તો પૂરી વાત માંડીને કેમ કરતાં નથી ? તમારા ચર્ચાપત્રમાં મારા કેન્દ્રવર્તી પ્રશ્નોનો જવાબ ક્યાં અને કેટલો છે ? મારી પત્રચર્ચાને તમે 'બુલંદ બચાવનામું' જેવું સટીક લેબલ આપો છો તેમાં જે સમયવ્યય થાય છે તે તમને વસતો નથી ? મારું કશું નબળું કે ઓછી શક્તિવાળું જોયા પછી તમારું સબળું કે વધુ શક્તિવાળું જે કંઈ હોય તેને વાપરી કેમ બતાવતાં નથી ? તમને તો એવા ભાષાવિજ્ઞાનીય રસમીમાંસકોનું કાર્ય 'સફળતાથી ક્યાંય દૂર છે' એમ લાગ્યું છે– અહીં 'સફળતા' નો અર્થ વૈજ્ઞાનિક વાતાવરણ વચ્ચે શો કરવાનો ? વળી, તમને એ વર્ગના રસમીમાંસકોએ સ્વીકારેલા ભાષા વિજ્ઞાનનો 'પાયો' જ 'નબળો' લાગ્યો છે, તથા આગળ વધીને તમે એમ પણ કહો છો, કે 'જે જાતનું ભાષાવિજ્ઞાન આ વર્ગે જન્માવ્યું છે તે તો કૃતક છે.' ધારો કે આ બધું તમે કહો છો તેમ છે. પણ બહેનશ્રી, એ તો કહો, કે એ રસમીમાંસકો કયા ? એમણે કયું ભાષાવિજ્ઞાન સ્વીકાર્યું ? એનો પાયો કઈ રીતે નબળો છે ? એઓએ કેવા પ્રકારનું બીજું ભાષાવિજ્ઞાન જન્માવ્યું ? એનું સ્વરૂપ શું છે ? એ કૃતક કઈ રીતે છે ? કૃતક કોને કહીશું ?– આ બધું સમજાવો.

પણ અંદરની વાત એમણે સરસ રીતે કહી દીધી છે : તેઓ લખે છે :

ગુસ્સામાં, ખાસ તો 'એતદ્' ના તંત્રીઓ તરફના ગુસ્સામાં અને થોડાક ટીખળમાં મેં આ લખ્યું એટલે આજે મારે જવાબ આપ્યે જ છૂટકો, બાકી મારા જ વિષયને લગતી સૈદ્ધાંતિક ચર્ચા સિવાયની ચર્ચામાં મને રસ નથી અને આવી સમયનાશક જીભાજોડી મને બાલિશ લાગે છે. ભાષાવિજ્ઞાનને ન છેડયું હોત તો આટલું ટીખળ કરવાની ય ચેષ્ટા કરી ન હોત. સાથે જ જે ભાષાવિજ્ઞાનની 'periphery' ની ય નજીક ન આવ્યા હોય એવા બધા જ સાહિત્યવિવેચનના પ્રયત્નોની મને સૂગ છે.'

—જો આમ જ હોત તો ચૂપ રહેવાનો વિદ્વન્માર્ગ એમણે જરૂર અપનાવ્યો હોત. શાસ્ત્રીય ચર્ચા કરવા નીકળ્યાં હોઈએ ત્યારે તેમાં સૂગ–ગુસ્સો–ટીખળ રમૂજ કદી નભે ખરાં? એનો 'reasoning' સાથે શો સમ્બન્ધ? ભાષાવિજ્ઞાન માત્ર તમારો જ વિષય છે એવું તમે શી રીતે માની શકો? ધારો કે છે તો કઈ શાખા–પ્રશાખાનાં? અને આમ impose થવા કરતાં, ભાષાવિજ્ઞાન તમારો જ વિષય છે એવી બુલંદ પ્રતીતિ બીજાઓને થાય એમાં જ તમારી વધારે સાચી ઓળખ નહિ? આધુનિકોમાં આવાં inverted discussions કરનારાંને વિશે હમેશાં આશંકા પ્રવર્તે છે. તમને હું સાફ સાફ શબ્દોમાં જણાવવાની વિનંતી કરું છું, કે સાહિત્યવિવેચનના કયા પ્રયત્નો ભાષા-વિજ્ઞાનની periphery ની નજીક નથી આવ્યા તેનો નિર્દેશ કરો—એટલે તમારી સૂઝને અમે જરા પ્રમાણી તો શકીએ! અને તમારાં બીજાં આ વિધાનો—

'ભાષાવિજ્ઞાનની મદદ લઈને પશ્ચિમનો સાહિત્યવિવેચક પોતાના માટે ઉપયોગી કશું નીપજાવી શકયો નથી. એટલું જ નહિ પણ એ લોકોની પ્રવૃત્તિ તરફ ત્યાંનો સૈદ્ધાંતિક ભાષાવિજ્ઞાની દુર્લક્ષ જ કરે છે'—માં

પણ તમે કોથળામાં પાંશેરીવાળો ખેલ કરો છો. જરા કહો તો ખરાં, કે કયા ભાષા-વિજ્ઞાનની મદદ લઈને પશ્ચિમના કયા સાહિત્યવિવેચકો ઉપયોગી કશું નીપજાવી શકયા નથી; નામ તો પાડો, કે ત્યાંનો કયો સૈદ્ધાંતિક ભાષાવિજ્ઞાની આ વિશે દુર્લક્ષ કરે છે ને એના દુર્લક્ષનું સ્વરૂપ આ કે તે છે, બલકે એના એવા તે કયા સિદ્ધાંતો છે જે એને એમ કરવા પ્રેરે છે! કદાચ ભાષા-વિજ્ઞાનીય વિકાસોની સાચી સમજ ધરાવનાર આ રીતે વાત જ ન કરે. શ્રીમતી મોદી આ વાતમાં એટલે સુધી નિર્ભીકપણે વધી ગયાં છે, કે યાકોબ્સનનાં સૂચનોને પણ યદ્વાતદ્વા લેખે છે અને એ વાતને પણ 'જૂની' ગણે છે!

આ જૂના–નવાની જફામાં તેઓ ચર્ચાને ન્યાય્ય ભૂમિકા અર્પી શકયાં નથી; બલકે ઐતિહાસિક વિકાસની તરેહની ઉપેક્ષામાં કશું વિધાયક કહી શકયાં

બેઠાં છે. એઓ જો થોડીકેય વૈજ્ઞાનિક વૃત્તિને વરેલાં હોત, તો મારા વ્યાખ્યાનમાં પડેલી norm–deviation ની કેન્દ્રવર્તી ચર્ચાને લાભપ્રદ રીતે વિકસાવીને, કંઈ નહિ તો વાચકોને તો નોંધપાત્ર સામગ્રી પૂરી પાડી શકયાં હોત. તેમના વિષય–પ્રવેશથી વાતને હજી લગી કશો જ લાભ થયો નથી. 'આનો અમને વિરોધ છે' જેવાં અંગત અણગમાને જોરે ભાષા–વિજ્ઞાન માત્ર તેમનો જ વિષય હોય એમ માની બેઠાં છે, ઠસાવી રહ્યાં છે. એમના આ બીજા ચર્ચાપત્રની 'એતદ્'–પાત્રતા વિશે હું સાશંક છું.

એમનામાં જેને taxonomic કહેવાય તે જાતનું divisional emphasis છે, જે terminological dogmatismને રૂપે વિકૃત થયેલું છે. Time-impulse થી તેઓ પીડાય જ છે! એવો કશો સંવેગ મનોસ્વાસ્થ્યનો સૂચક ધબકાર હોત, તો તો એઓ અહીં કેટલું બધું કહી શકયાં હોત ? આખી ચર્ચામાં તાત્ત્વિક મુદ્દો કશો છે જ નહિ. ગમે ત્યારે હસી દેવાય, ચીડાઈ પડાય ને વિચાર તો લટકતો જ રહી જાય ! એઓ એવી રીતે વાત કરી રહ્યાં છે, જાણે એમની પાસે ૧૯૭૮ ના સપ્ટેમ્બર–ઓક્ટોબરમાં ચાલી રહેલાં ભાષા–વિજ્ઞાનીય પ્રવર્તનોના છેલ્લામાં છેલ્લા હિસાબો હોય ! વિજ્ઞાનોના સંદર્ભમાં આપણે up-to-date હોઈએ તે સારી જ વાત કહેવાય, પણ કેટલા અને કેમ છીએ તે બરાબરની વિશદતાથી જણાવી આપવું પડે. 'એ વાત તો જૂની થઈ,' 'આજે આવું ચાલે નહિ' પ્રકારની ડંફાસને અને reasoningને કશો સમ્બન્ધ નથી.

ભાષા–વિજ્ઞાન અભિગમો અને ઓજારોની બહુલતા અને વૈશિષિકતાને કારણે શાખા–પ્રશાખાઓમાં વિકસી રહ્યું છે ત્યારે, અભ્યાસીએ ખાસ પ્રકારની વિજ્ઞાન-વૃત્તિ કેળવવી રહી. નહિતર એ આવા વિતંડા સરજનારું બુદ્ધિજીવી પ્રાણી બની જાય. આધુનિક અભ્યાસીને એ અંગેનો અભાવ પરવડે જ નહિ. કશી પણ ફિલોસોફી વિનાનો શ્રમ આત્મઘાતક નીવડયાંનાં અનેક નિદર્શનો મોજૂદ છે. આપણા જમાનાની વૈજ્ઞાનિક તાસીરનો જાણતલ પોતાનામાં ઊપસી આવતા ascesis ને વિશે હમેશાં સાવધ રહે, અને distinctional studyની મર્યાદાઓને પણ બરાબર ઓળખી રહે. Philosophy of language, કે' of science ના જમાનામાં તથા 'universalist' generative linguistics ના જમાનામાં અને semiotics જેવા revival-period માં આ વાત વધુ મહત્ત્વની બની જાય છે. આજના ભાષા વિજ્ઞાન સંદર્ભે તો ભાષા ભાષા વચ્ચેની તથા શબ્દ શબ્દ વચ્ચેની 'relation

ship ' અને ' transformation ' keywords છે, જ્યારે up-to-datednessનો કશો અર્થ જ રહેતો નથી ! વિવેકપૂર્વકની પ્રગતિ જ આપણને બચાવી શકે એટલાં ઝડપી એ પ્રવર્તનો છે. વૈજ્ઞાનિક પ્રગતિની આ transiency ને આત્મસાત્ કરવા માટે ખાસ પ્રકારના dialectical co-ordination ની જરૂરત રહે છે – એવી જરૂત એન્જલ્સે બહુ પહેલાં પ્રમાણેલી, જે સુવિદિત છે. સ્પીત્ઝરનું બહુ જાણીતું philological circle પણ શોધવૃત્તિ અને મૂલ્યોના નિશ્ચિત સમ્બન્ધો પર રચાયેલું છે. આવી કશી વિજ્ઞાનવૃત્તિના અભાવે શ્રીમતી મોદીએ અહીં ' બૌદ્ધિક જગત ' નો વાવટો ફરકાવ્યો છે, જે એમને માત્ર ગઈકાલનાં અભ્યાસી ઠેરવે છે. મને સમ્બોધી તેઓ કહે છે.

> ' શ્રી શાહ, તમે ભાષણ આપ્યું માધ્યમિક કક્ષાના વિદ્યાર્થીઓ માટે, અને છપાવ્યું 'એતદ્' માં ! તો તમે 'એતદ્' ના વાચકોની કક્ષા માધ્યમિક કક્ષાના વિદ્યાર્થીઓ જેટલી સમજ્યા એવો અર્થ જ નીકળે. '

તેમનું આ અર્થઘટન Kitchen table પરની chitchatના સ્તરનું છે. વ્યાખ્યાન ગમે તેને માટે અપાયું, ને ગમે ત્યાં છપાયું, નિષ્ણાતો તો તેમાં રહેલી ચર્ચાસ્પદતાને વધુ ને વધુ તત્ત્વગામી બનાવીને જ તેવા પુરવાર થઈ શકે. પોલા વિતંડાની દિશાનું તેમનું આ ચર્ચાપત્ર એક માત્ર લખાણ છે, જે 'એતદ્'ની પત્રચર્ચાઓના સુકલ્પિત ધ્યેયને હેઠું ઉતારે છે; અને કરુણતા તો એ છે, કે એવી લખાપટ્ટીનાં લખનાર શ્રીમતી મોદી સતત ઊંચાઈઓની જ વાતો કર્યા કરે છે ! આવી ચર્ચાચર્ચીથી ગુજરાતને આપણે ઝાઝું છેતરી શકીએ એ દિવસો આથમી ગયા છે, કયારનાય. આ જાતની બુર્ઝવા tactics પોતાને બૌદ્ધિક જગતના અભ્યાસી લેખનારને ન જ શોભે. વળી તેવી tactics ભૂતકાલીન–ગઈકાલ સમેતના–પંડિતોએ વાપરેલી છે, જેનો એક છેડો 'મૌન' લગી પહોંચેલો છે, જ્ઞાનમાં તો બોલવાથી વિવેક જળવાય જેવા તાત્ત્વિક વિવેકને જ્યાં કોરાણે મૂકવામાં આવ્યો છે. આધુનિકો ઉક્ત વિજ્ઞાનવૃત્તિ વડે બૌદ્ધિક જગત અને બાકીના જગતને આજે તો સતત જોડવાની દિશામાં રત છે, ત્યાં અધિકતમ શક્તિ જોઈએ એવું પ્રમાણવું એ આજની જરૂરિયાત છે.

કોઈ પણ વાચક જોઈ શકે છે, કે મારા વ્યાખ્યાનમાંના કેન્દ્રવર્તી પ્રશ્નની ચર્ચા જ તેઓ કરતાં નથી. સર્જકતા વ્યાકરણી નિયમોના ભંગનું કે deviationનું પરિણામ છે એવું તો કોઈ કહી શકે નહિ. એ શું છે અને કેમ છે તે તો અલગ ચર્ચાનો વિષય છે. એ હોય, તો એને પોષક શું થઈ શકે તેનો અહીં

વિચાર થયો છે, teaching methodની એક પ્રાથમિક device ને રૂપે. વિદ્યાર્થીમાં આ દિશાનો કશોક સંચાર થાય એવી આ માત્ર exercises છે. પણ 'વ્યાકરણ' શબ્દ સાંભળતાં જ આપણને ચોમ્સ્કી અને 'ચોમ્સ્કીઅન રિવોલ્યૂશન' યાદ આવી જતાં હોય, કે post-chomskyan semantics ની પ્રગતિઓ સાંભરી આવતી હોય, તો સ્પષ્ટ છે, કે આપણે પ્રદર્શનાત્મક વિતંડા જ સરજીએ. અને છતાં, 'એતદ્'-ક્ષેત્રે એવું યુદ્ધ લડી લેવાની મારી પૂરી તૈયારી હતી, છે, હશે—એવી યુદુત્સાથી દોરવાઈને જ મેં 'Grammar of Possibilites' કે 'Scale of poeticality' અને deviation-theory' જેવાં વાનાં એમની સામે ધર્યાં હતાં. એક ભાષાવિજ્ઞાની તરીકે તેમને મેં એટલા માટે ખિરદાવેલાં કે તેઓ આ મુદ્દા ચર્ચીને વાતને સંસ્કારે-સુધારે, પણ એ નમ્રતા નિષ્ફળ નીવડી છે, બલકે હવે તો એમનામાં મને ઉક્ત વિજ્ઞાનવૃત્તિનો નર્યો અભાવ વરતાયો છે, અને વળી બીજી વાર સમજાયું છે, કે deviation notion વિશે તેઓ કશું જાણતા જ નથી! નહિ તો આવું લખે! એક માત્ર વિધાન આપી શક્યાં છે, તે ય આવું :

> 'જ્યાં deviate થવાનું હોય અથવા તો deviate થવાની છૂટ જ્યાં મળતી હોય એનો અર્થ જ એવો કે અમુક પ્રમાણમાં બંધન નીકળી ગયાં છે.'

અહીં કહેવું ઘટે, કે સાહિત્યભાષાની વ્યાવર્તકતાના સંદર્ભમાં ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસાએ deviation from norm નો વિચાર કર્યો છે, એટલે કે એમાં એવું પૌર્વાપર્ય પ્રવર્તે છે. સાહિત્યકાર કંઈ deviate થવા નીકળતો નથી, એની છૂટો શોધતો નથી. અને બીજું 'બંધન નીકળી ગયાં છે'—નો અર્થ કરવાનો હોય, તો linguistના grammarની પર્યાપ્તતા વિશે શું માનવું? How much is that conformation? Grammar અને grammar of poetry વચ્ચેના સમ્બન્ધોનો વિચાર અહીં ગેરહાજર છે. 'Theory' કહેવી પડે એટલી હદે એ સમ્બન્ધોનો જે શાસ્ત્રીય પરિમાણોમાં વિચાર થયો છે, તેનો અહીં કશો પડછાયો પણ વરતાતો નથી. મારા વ્યાખ્યાનની આ કેન્દ્રવર્તી વિચારો ફેલાવનારી પાર્શ્વભૂની વાત હું હમણાં જ વીગતે કરીશ, જે ચર્ચા માટેનું frame of reference પણ રચી આપશે. મેં આગલા જવાબમાં જે બે ત્રણ મુદ્દા આપ્યા તેના સંદર્ભે શ્રીમતી મોદી એક ચોક્કસ ચર્ચા-માળખું રચી શક્યાં હોત—પણ એ તો એમના વિષયમાં શક્ય જ નથી, હવે. બાકી inquiry જેવા શબ્દનો સહારો

લઈને તેઓ ઉન્નતભ્રૂ હોવાનો ઠીક ઠીક સારો કહેવાય તે પ્રકારનો દેખાવ જરૂર કરી ગયાં છે.

તેમનું અગાઉ વર્ણવ્યું તે જાતનું અધ્યયન-વલણ, સાચી વિજ્ઞાનવૃત્તિની ગેરહાજરીવાળું, જ્યાં ત્યાં ડોકાય છે. 'ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસા' જેવો શબ્દપ્રયોગ મેં linguistically oriented poetics ને માટે પ્રયોજ્યો છે તેને તેઓ labelling ગણે છે! એમના ચર્ચાના મુદ્દા તો જુઓ! એ કંઈ label નથી, એ તો એક સુનિશ્ચિત દિશામાં ખીલી અને ઠીકઠીક સ્વરૂપે વિકસેલી મીમાંસાનું પ્રતીકાત્મક શીર્ષક છે. જડ અને divisional attitudes વાળો શ્રીમતી મોદીનો અભ્યાસરસ એમને નડે છે. વસ્તુપદાર્થોને લેબલ તો અપાય પણ અનિર્ણય અને મડાગાંઠનો વિષય બનનારા સંકુલ સંદિગ્ધ અને તેથી જ સમૃદ્ધ એવા પદાર્થોને વિશે તેમ ન કરાય. તમે તેમ કરીને એની જીવંતતાને જ હણી નાખો છો અને નાહકની ગોટાળાસ્વરૂપ ગેરસમજો સરજો છો. નિશ્ચિતભંગ અને semantic creation વચ્ચેની શ્રીમતી મોદી અને શ્રી ટોપીવાલા વચ્ચેના ટકરામણ શ્રીમતી મોદીના એવા અભિગમની સરજત બની છે. એનો એક સાર એ છે, કે આને વિશે હજી ત્યાં કશું અંતિમભાવે નક્કી થતું નથી, થયું નથી. વસ્તુતઃ અહીં syntactic અને semantic દૃષ્ટિબિંદુઓની ભેળસેળ થઈ ગઈ છે. બાકી જે અંતિમભાવે નક્કી ન થતું હોય તેને સુચિહ્ન લેખવું પડે. છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોમાં થયેલી semantic structureની શોધ ચોમ્સ્કીએ પુરસ્કારેલા surface structure ને વિશે તથા syntactic analysis ને વિશે અશ્રદ્ધા જન્માવી ગઈ છે. ચોમ્સ્કીને બદલે ફિલમોરનું વ્યાકરણ રચાય તો વધુ સ્પૃહણીય નીવડે એવી ભાવના પ્રવર્તે છે, પણ તેથી શું? આપણે એ યાદ રાખવું જોઈએ, કે Whorf પછીનો semantic theory નો વિકાસ મૂળે ચોમ્સ્કીના deterministic mentalism ને આભારી છે, જેનાં મૂળ યાકોબ્સન કે સોસ્યુરમાં પ્રાથમિક દશામાં પડેલાં છે. syntactic કે semantic universals ને વિશેની shared matrix of rule-types ની કલ્પના આમ ઇતિહાસવિહોણી નથી. ભાષાવિજ્ઞાનમાં પ્રવર્તતો આ interplay કદી વીસરી જવાય? આપણે componential analysis કે role grammar જેવાં semantics નાં નૂતન આવિર્ભાવોથી પ્રેરાઈએ – લોભાઈએ તે એક વાત છે અને તેને ઓજાર બનાવી વાપરીએ તે બીજી વાત છે.

એમની વચ્ચેની ચર્ચાનો બીજો સાર એ છે, કે 'અર્થના સ્વીકૃત બંધનનો છેદ ઊડે છે' એવું કહીને શ્રીમતી મોદી તથા આ 'violation of selectional restrictions છે' એમ કહીને શ્રી ટોપીવાલા મારા 'પાંચસો વર્ષ જૂનો વરસાદ' વાક્યખણ્ડમાંના 'ભંગ' નો કોઈ ને કોઈ નામે સ્વીકાર કરે છે! મેં વિભાવનાઓ વાપરી ને પરિભાષા નહિ તે એટલા માટે કે મારું વ્યાખ્યાન મેં શ્રીમતી મોદી કે શ્રી ટોપીવાલા સામે આપેલું નહિ ! એટલું તો ઉઘાડું છે; અને એને. એનો અર્થ નથી જ કે જેનો વિમર્શ કરવામાં આવી રહ્યો છે તે પ્રાથમિકતાઓ વચ્ચે પણ તે વિભાવનાઓ-વિહોણું છે કે પરિભાષાવિહોણું હોવાથી ગૂંચોવાળું છે. વાતને વધુ ને વધું મૂળગામી બનાવી શકાય તેવી બધી જ જોગવાઈઓ તેમાં છે. પણ શ્રીમતી મોદી તો એમ જ પૂછવાનાં : કે ઊભા રહો, તમે ભાષાવિજ્ઞાની છો ? ભાષાવિજ્ઞાન સમજો છો ? બલકે મને તો એમ જ કહેવાનાં કે તમે કશું જાણતાસમજતા જ નથી, બોલશો જ નહિ !

પણ હું સામેથી પૂછું છું : કે ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસાને વિશે તમે શું જાણો છો ? પ્રત્યક્ષ સાહિત્ય વિવેચનમાં પડ્યાં હો, તો કયા કોયડાને વિશે વિમાસો છો ? સર્જકતા વિશે શું જાણો છો ? સાહિત્ય વિવેચનની નૂતન દિશાઓ વિશે શું કહેવાનું છે તમારે ? ધારો કે તમારે કંઈ કહેવાનું છે ને બધું તમે જાણો છો, તો પૂરી વાત માંડીને કેમ કરતાં નથી ? તમારા ચર્ચાપત્રમાં મારા કેન્દ્રવર્તી પ્રશ્નોનો જવાબ ક્યાં અને કેટલો છે ? મારી પત્રચર્ચાને તમે 'બુલંદ બચાવનામું' જેવું સટીક લેબલ આપો છો તેમાં, જે સમયવ્યય થાય છે તે તમને વસતો નથી ? મારું કશું નબળું કે ઓછી શકિતવાળું જોયા પછી તમારું સબળું કે વધુ શકિતવાળું જે કંઈ હોય તેને વાપરી કેમ બતાવતાં નથી ? તમને તો એવા ભાષાવિજ્ઞાનીય રસમીમાંસકોનું કાર્ય 'સફળતાથી ક્યાંય દૂર છે' એમ લાગ્યું છે— અહીં 'સફળતા' નો અર્થ વૈજ્ઞાનિક વાતાવરણ વચ્ચે શો કરવાનો ? વળી, તમને એ વર્ગના રસમીમાંસકોએ સ્વીકારેલા ભાષા વિજ્ઞાનનો 'પાયો' જ 'નબળો' લાગ્યો છે, તથા આંગળ વધીને તમે એમ પણ કહો છો, કે 'જે જાતનું ભાષ.વિજ્ઞાન આ વર્ગે જન્માવ્યું છે તે તો કૃતક છે.' ધારો કે આ બધું તમે કહો છો તેમ છે. પણ બહેનશ્રી, એ તો કહો, કે એ રસમીમાંસકો કયા ? એમણે કયું ભાષાવિજ્ઞાન સ્વીકાર્યું ? એનો પાયો કઈ રીતે નબળો છે ? એઓએ કેવા પ્રકારનું બીજું ભાષાવિજ્ઞાન જન્માવ્યું ? એનું સ્વરૂપ શું છે ? એ કૃતક કઈ રીતે છે ? કૃતક કોને કહીશું ?— આ બધું સમજાવો.

પણ અંદરની વાત એમણે સરસ રીતે કહી દીધી છે : તેઓ લખે છે :

'મૂળ વાત તો એમ જ છે કે આવા રમૂજ ઉપજાવે તેવા પ્રયત્નો તરફના ગુસ્સામાં, ખાસ તો 'એતદ્' ના તંત્રીઓ તરફના ગુસ્સામાં અને થોડાક ટીખળમાં મેં આ લખ્યું એટલે આજે મારે જવાબ આપ્યે જ છૂટકો, બાકી મારા જ વિષયને લગતી સૈદ્ધાંતિક ચર્ચા સિવાયની ચર્ચામાં મને રસ નથી અને આવી સમયનાશક જીભાજોડી મને બાલિશ લાગે છે. ભાષાવિજ્ઞાનને ન છેડ્યું હોત તો આટલું ટીખળ કરવાની ય ચેષ્ટા કરી ન હોત. સાથે જ જે ભાષાવિજ્ઞાનની 'periphery' ની ય નજીક ન આવ્યા હોય એવા બધા જ સાહિત્યવિવેચનના પ્રયત્નોની મને સૂગ છે.'

—જો આમ જ હોત તો ચૂપ રહેવાનો વિદ્વન્માર્ગ એમણે જરૂર અપનાવ્યો હોત. શાસ્ત્રીય ચર્ચા કરવા નીકળ્યાં હોઈએ ત્યારે તેમાં સૂગ–ગુસ્સો–ટીખળ રમૂજ કદી નભે ખરાં? એનો 'reasoning' સાથે શો સમ્બન્ધ? ભાષાવિજ્ઞાન માત્ર તમારો જ વિષય છે એવું તમે શી રીતે માની શકો? ધારો કે છે તો કઈ શાખા–પ્રશાખાનાં? અને આમ impose થવા કરતાં, ભાષાવિજ્ઞાન તમારો જ વિષય છે એવી બુલંદ પ્રતીતિ બીજાઓને થાય એમાં જ તમારી વધારે સાચી ઓળખ નહિ? આધુનિકોમાં આવાં inverted discussions કરનારાંને વિશે હમેશાં આશંકા પ્રવર્તે છે. તમને હું સાફ સાફ શબ્દોમાં જણાવવાની વિનંતી કરું છું, કે સાહિત્યવિવેચનના કયા પ્રયત્નો ભાષા-વિજ્ઞાનની periphery ની નજીક નથી આવ્યા તેનો નિર્દેશ કરો—એટલે તમારી સૂઝને અમે જરા પ્રમાણી તો શકીએ! અને તમારાં બીજાં આ વિધાનો—

'ભાષાવિજ્ઞાનની મદદ લઈને પશ્ચિમનો સાહિત્યવિવેચક પોતાના માટે ઉપયોગી કશું નીપજાવી શક્યો નથી. એટલું જ નહિ પણ એ લોકોની પ્રવૃત્તિ તરફ ત્યાંનો સૈદ્ધાંતિક ભાષાવિજ્ઞાની દુર્લક્ષ જ કરે છે'—માં પણ તમે કોથળામાં પાંશેરીવાળો ખેલ કરો છો. જરા કહો તો ખરાં, કે કયા ભાષા-વિજ્ઞાનની મદદ લઈને પશ્ચિમના કયા સાહિત્યવિવેચકો ઉપયોગી કશું નીપજાવી શક્યા નથી; નામ તો પાડો, કે ત્યાંનો કયો સૈદ્ધાંતિક ભાષાવિજ્ઞાની આ વિશે દુર્લક્ષ કરે છે ને એના દુર્લક્ષનું સ્વરૂપ આ કે તે છે, બલકે એના એવા તે કયા સિદ્ધાંતો છે જે એને એમ કરવા પ્રેરે છે! કદાચ ભાષા-વિજ્ઞાનીય વિકાસોની સાચી સમજ ધરાવનાર આ રીતે વાત જ ન કરે. શ્રીમતી મોદી આ વાતમાં એટલે સુધી નિર્ભીકપણે વધી ગયાં છે, કે યાકોબ્સનનાં સૂચનોને પણ યદાતદા લેખે છે અને એ વાતને પણ 'જૂની' ગણે છે।

આ જૂના–નવાની જફામાં તેઓ ચર્ચાને ન્યાય્ય ભૂમિકા અર્પી શક્યાં નથી; બલકે ઐતિહાસિક વિકાસની તરેહની ઉપેક્ષામાં કશું વિધાયક કહી શક્યાં

નથી; તેઓ એટલાં બધાં 'ઊંચે' છે કે તેમની સાથે કશાં સાહિત્યિક ધોરણો વડે પતન રી ચર્ચાનો હવે અવકાશ જ નથી. છતાં deviation ના સંદર્ભમાં હું કેટલીક વીગતોની ઉભડક નોંધ લઉં છું, જે હવે પછીના કોઈ પણ ચર્ચકોને કામ આવે; એમાંથી ઉપસતું frame of reference આપણી હવે પછીની આ વિષયની ચર્ચાઓમાં પણ ઉપકારક નીવડશે :

ઉક્ત વિજ્ઞાનવૃત્તિ ઉપરાન્ત, કેટલીક વીગતો અહીં હંમેશાં યાદ રાખવા જેવી છે : જેને વિશે વ્યાકરણી વિધાનો કરી શકાય તેવો ઊંચામાં ઊંચા સ્તરનો એકમ 'વાકચ' છે એમ સર્વસ્વીકૃત માન્યતા પ્રવર્તે છે. intra-sentence નું માપ અથવા તેનો માનદણ્ડ grammaticality છે, જ્યારે supra-sentence નો માનદણ્ડ coherence છે– કે જેને વિશે ભાષાવિજ્ઞાનીય ટેકનિકો હજી ઊણી પડે છે. છતાં હેલીડે કે ઝેલિંગ હેરિસના પ્રયાસો નોંધપાત્ર મનાયા છે; લેવિને આવું સમર્યાદ માળખું સ્વીકારીને કવિતાના પૃથક્કરણનો નવી દૃષ્ટિએ વિચાર કર્યો છે, તે માર્ગદર્શક છે. સાહિત્યકૃતિના શબ્દો પર ભાર મૂકાય, ત્યારે શબ્દાર્થસ્વરૂપ અને કૃતિના importની દિશાનાં વિધાનો કરવાનું જરૂરી બને. કાવ્યબાની વિશેનાં આવાં અધ્યયનો descriptive grammarની મદદથી વિકસ્યા છે. પણ સાહિત્યકૃતિના શબ્દોના વ્યાકરણી sequences પર ભાર મૂકાય, ત્યારે અધ્યયનોનો પ્રકાર સાવ બદલાઈ જાય. અહીં વ્યાકરણી entitiesનો અર્થવિષયક લેખાંજોખાંને બાજુએ રાખીને નિરપેક્ષભાવે વિચાર કરવાનો રહે. કૃતિના syntax ને વિશેનાં આ અધ્યયનો ચોમ્સ્કીના generative grammar ને સહારે વિકસ્યાં છે. આ બે ભિન્ન અભિગમોની ભેળસેળ થાય તો વાત ધૂંધળી અને વિતંડા જન્માવનારી બને.

ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસામાં સાહિત્યભાષાની લાક્ષણિકતા વ્યાકરણી નિયમોના ભંગથી જન્મેલાં deviations માં જોવાનું વલણ છેલ્લા દાયકાઓમાં બરાબરનું સ્થિર થઈ આવ્યું છે, એમાં કશી શંકા નથી. સાહિત્યભાષાની વ્યાવર્તકતા પ્રમાણવાનું આમ તો ઍરિસ્ટોટલના જમાનાથી ચાલુ છે. પણ વીસીમાં પ્રાગ સમ્પ્રદાયે કાવ્યાભિવ્યક્તિઓને foregrounded અને deautomatized ગણી. છતાં norm નું જ સ્વરૂપ નક્કી કરવાનું મુશ્કેલ રહ્યું હતું ! statistical, information–theoretical અને grammatical એવા ત્રણ મુખ્ય અભિગમો વડે આ દિશામાં સંશોધનો ચાલુ રહ્યાં. જેમાં information theory કાવ્યભાષામાંના deviations ની સમજૂતીને સારુ formal apparatus પુરું પાડવામાં કંઈક સફળ થઈ. છતાં data–sampling નો કોયડો, તો એવો જ વણઉકલ્યો રહ્યો. ધ્વનિઘટકોની સરખામણીએ સમગ્ર syntax ને વિશે આ સિદ્ધાન્ત પર્યાપ્ત નીવડ્યો નહિ. deviant વાક્યોને

નિયમોના અપવાદોને રૂપે ઓળખાવનારી પદ્ધતિઓ પણ ક્ષુલ્લક પુરવાર થઈ. જ્યારે gg માં વ્યાકરણનો output ન હોય તેવું વાક્ય ipso facto, deviationનું નિદર્શન મનાયું. આ વ્યાકરણ મુખ્યત્વે વ્યાકરણી નિયમોનો articulated set ધરાવતું હોઈને એને norm ગણીને ચાલવામાં જોખમ નથી એમ સમજાયું – કેમ કે એ નિયમોની પડછે deviant વાકયોને ચકાસવાનું શકય બને છે અને એ રીતે નકકી કરી શકાય છે, કે વાકય કોઈ ચોકકસ રીતે અને માત્રાએ deviant છે.

આ સંદર્ભમાં ' style as deviation ' સમ્પ્રદાયના અભ્યાસીઓની સમીક્ષા કરીએ, તો સમજાય કે methodology એમના પર સવાર થઈ ગઈ હતી અને objectivity તથા કહેવાતી શાસ્ત્રીયતાનો તેઓ ભોગ બનેલા. માઇકેલ રિફ્ફેટરનાં શૈલીવિજ્ઞાનીય અધ્યયનો વિજ્ઞાનની આ પ્રકારની behaviourist philosophyથી ખૂબ જ પ્રભાવિત હતાં. સાહિત્યવિવેચનનો પ્રારંભ tabula rasaથી નથી થતો, એ પ્રયોગશાળાની મજૂરી નથી, એ સત્યે વિસરાઈ ગયેલાં. બર્નાર્ડ બ્લોચ જેવાના પ્રયાસો પણ વંધ્ય નીવડ્યાં હતા.

છતાં, સાહિત્યભાષા માહિતી ઉપરાંતનું શું વ્યકત કરે છે? વ્યાકરણી નિયમો સર્જકની ભાષા પાસે જે કરાવરાવે તેથી વિશેષ એવું એની ભાષા શું કરે છે? વગેરે પ્રશ્નો પૂછાતા રહ્યા. જેનો નોંધપાત્ર ઉત્તર ' લિંગ્વિસ્ટિક સર્કલ ઑવ પ્રાગ ' વડે મળ્યો. જેન મેકરોવ્સ્કીએ સાહિત્યભાષાને રસપરક હેતુઓને અર્થે કરવામાં આવેલા માન્યભાષાના distortion ને રૂપે વર્ણવી. તેણે કહ્યું કે વિવિધ માત્રામાં જુદા જુદા સાહિત્યકારોએ વ્યાકરણના નિયમોનાં ઉલ્લંઘનો કરેલાં છે. સાહિત્યભાષા સહેતુકપણે નિયમભંગ કરે છે, જેથી ' એક ભાષા ' તરીકે તે સ્પષ્ટ રૂપે નજરે ચડે – એમની દૃષ્ટિએ the hallmark of literary language is ' foregrounding '. રોજર ફાઉલરના ' structural metrics ' માં પણ આ જ સૈદ્ધાંતિક પૂર્વધારણા પડેલી છે, કે સાહિત્યભાષા differentiation from norm છે અને તેના અંગેનાં અધ્યયનોમાં ભાષાવિજ્ઞાન જ ઉત્તમ મદદો કરી શકે.

પણ વ્યાકરણી નિયમોનું ઉલ્લંઘન થવા માત્રથી જન્મેલાં deviations સાહિત્યિકતાની અસર નહિ જન્માવી શકે એવી સ્પષ્ટતા જર્મન વિદ્વાન Manfred Bierwisch ની વિચારણામાં બરાબરરૂપે વ્યકત થઈ છે. આવશ્યક શરત વર્ણવતાં તેઓ કહે છે, કે deviations પાયામાંથી જ specific regularityને વરેલાં હોવાં જોઈએ; આ સંદર્ભમાં તે systamatic violations છે: એ કહે છે:

'poetically effective deviations must be explainable in terms of rules of deviation which themselves specify the conditions and form the deviations'.

સાહિત્યિકતાને માટેના આ નિયમોલ્લંઘનો આમ માત્ર whim નો વિષય નથી! અહીં ગુજરાતના કયા સાહિત્યસર્જકને તેડી લાવીએ ને આ બધું બતાવીએ? કોઈ વિદેશી સાહિત્યકારે આ વિચારોને સ્વીકારવા – અસ્વીકારવાની કશી તમા રાખી જ નથી, ત્યાં વાતને ગુજરાતી સાહિત્યકારના માપે વેતરવાનું છટકું શ્રીમતી મોદીએ શા સારું ગોઠવ્યું હશે?

Neo-Firthian સમ્પ્રદાયમાં norm-deviation ની એક જુદી જ ચર્ચા મળી. Lexicul set અને collocation ની વિભાવનાઓ વડે અહીં કહેવાયું કે સાહિત્યકાર વિશિષ્ટ રીતે collocation ની ધ્રરેડરૂપ ભાતોને તોડે છે. અહી એમ ફલિત થયું કે સાહિત્યનો કે સાહિત્યકૃતિનો વિચાર microgrammar સહિતની એક microlanguage ને રૂપે થવો ઘટે. આવા વ્યાકરણે આવી ભાષાને તમામ સ્તરે વર્ણવી આપવી જોઈએ એ તો ખરું જ, પણ તે પોતાના dataથીય આગળ ધપનારું, predictive, હોવું જોઇએ. સેસ્યુઅલ લેવિને TGL ના સહારે આવા વ્યાકરણની પૂરી શકયતા પ્રમાણેલી છે.

સાહિત્યકારના linguistic variables ના લાક્ષણિક ઉપયોગ અન્વયે રિચાર્ડ ઓહમાને સર્જકના 'cognitive orientation' નો વિચાર પ્રસ્તુત કર્યો છે. surface અને deep structures વચ્ચેનો ordered set of transformations ઓહમાનને મતે meaning preserving છે. અને સર્જકે અમુક પ્રકારનાં (optional) transformations ના ભરપુર વૈવિધ્યમાંથી અમુક જ નોંધપાત્ર ઉપયોગ કર્યો હોય છે, જેને પરિણામે એની ભાષા વૈશેષિક લાગે છે. ઉક્ત microgrammarમાં આનું સ્પષ્ટીકરણ મળવું ઘટે. Manfred Bierwisch, grammar possibilitiesમાં સ્વરૂપબદ્ધ થનારા આ પસંદગીતત્ત્વને સર્વસાધારણ ભાષાસિદ્ધાંતની વ્યાપક ભૂમિકા અર્પે છે. એ કહે છે, કે આપણી 'sense of poeticality' આપણી 'sense of grammaticality' ની analogous છે. એનો અર્થ એવો થયો કે સાહિત્યિક અને બિનસાહિત્યિક ઉક્તિઓ વચ્ચે ભેદ કરવાની આપણી ગુંજાશનો તથા સાહિત્યભાષાના જુદા જુદા પ્રકારોને 'scale of poeticality' અર્પવાની આપણી પદ્ધતિનો કોઈ પણ grammar of poetryમા હિસાબ મળી રહે તેની-તેમાં-ક્ષમતા હોવી ઘટે.

આવું grammar કેવી રીતે રચાય? grammaticalness પોતે જ એક સળગતો સવાલ છે. અહીં બે સૂચનો જન્મ્યાં : deviations ની સમજૂતી આપવાનું મુલતવી રાખવું. બીજું, વ્યાકરણમાં સમાવિષ્ટ ન હોય તેવો નવો નિયમ ઉમેરીને deviant sequences નો ખુલાસો આપવો. આ બે સૂચનો વચ્ચે પડેલી મૂળ dilemma એ છે કે ભાષાવિજ્ઞાની પોતાના વ્યાકરણને ચકાસવા પૂરતો જ data માં રસ ધરાવે છે, જ્યારે ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસકને સંભવિત એવા વધારાના dataને formulate કરનારી theory માં વધુ રસ છે! લેવિનનાં આ દિશાનાં અધ્યયનોને સહારે એવા નિર્ણય પર આવી શકાય, કે વ્યાકરણપરક સંકુલતા વધારી દઈને સાહિત્યકૃતિમાંના અવ્યાકરણી વાક્યોને સ્વરૂપબદ્ધ કરવાનો ખયાલ ભ્રામક છે. કેમ કે વ્યાકરણની સંસૃજનાત્મક ક્ષમતાનો મૂળ આધાર એવી કશીક degree of complexity પર જ રહેવાનો, જે ભાષાવિજ્ઞાનીને જ પરવડે તેવી વાત છે, બલકે તેને પણ કેટલી પરવડે તે પ્રશ્ન છે, એટલે સાહિત્યકૃતિને sample of different language ગણવામાં ડહાપણ છે—કૃતિને કૃતિ નહિ પણ ભાષા લેખવી ને તેનું વ્યાકરણ રચવું. એવું વ્યાકરણ વ્યાકરણસિદ્ધાન્તની સર્વસાધારણ ભૂમિકાએ જ રચાયું હોય. ઘણા નાના dataને આધારે આ કરવાનું છે, છતાં અશક્ય નથી, કેમ કે વ્યાકરણો પ્રકૃતિએ કરીને જ generative હોય છે!

આમ સાહિત્યકૃતિનું ભાવન અહીં ભાષાશિક્ષણનો પર્યાય બને છે— to read a poem is to have intuitions about its structure. વધુમાં, અહીં કૃતિમાંની વ્યાકરણપરકતાઓ અંગેની ચર્ચાઓ વિશદ બની આવે છે. અહીં અમુક અનિયમિતતાઓ કૃતિના પોતાના સંદર્ભમાં— કે જેમાંથી એ જન્મી આવી છે— કેટલી નિયમિત છે તે દર્શાવી શકાય છે. સાહિત્યભાષા પણ માન્યભાષાની જેમ જ finite meansના infinite use ની દિશામાં વ્યાપારશીલ હોય છે એ આમ અહીં ગૃહીત પણ છે, ફલિત પણ છે.

કોઈ પણ માનવ-ક્રિયામાં વૈયક્તિક વિશેષ શોધવાનું કપરું છે. ચૉમ્સ્કીના વ્યાકરણ-સિદ્ધાન્તની અનેક શીખોમાંની આ યાદ રાખવા જેવી છે, કે એવી ક્રિયામાંના કેટલાક components fixed હોય છે ને કેટલાક variable. તમે કેટલેક અંશે નિયમો વડે આબદ્ધ રહો છો ને કેટલેક અંશે સ્વાતન્ત્ર્ય ભોગવો છો— established regularities ઉપરાન્તનું આ ચોક્કસ સ્વરૂપનું સ્વાતન્ત્ર્ય સર્જકતાના સંદર્ભમાં ધ્યાનાર્હ છે. મેં એ સ્વાતન્ત્ર્યને મારા વ્યાખ્યાનમાં લક્ષ્ય કર્યું અને તે માટે deviation-notion નો consumerની રીતે વિનિયોગ કર્યો, એવું inversion અન્યથા દોષ ગણાય— સિવાય કે એની પાછળનો હેતુ માત્ર શૈક્ષણિક સામગ્રી રચવાનો હોય.

ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસા હજી ઘડતરકાળમાં છે, ને ત્યારે ગુજરાતમાં એની કોઈને authority લેખવાનું આ લખનારને કદી પરવડે એમ નથી.; છતાં એક paradoxical faith એ હતું કે એની ચર્ચા કોઈ ટોપીવાલા કે કોઈ શ્રીમતી મોદી જ કરી શકે, ન કોઈ બીજું ! પણ આપણું બધું આમ જ ચહેરાતું હોય છે, એનું દુઃખ છે. એવાં દુઃખો પછી ય ભાષાવિજ્ઞાનીય સાહિત્યમીમાંસાની સીમાઓ જાગ્રત રહો. (૧૧ ઓક્ટોબર, ૧૯૭૮)*

---

* આ ચર્ચા અહીં પૂરી થાય છે. (તંત્રીઓ)

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

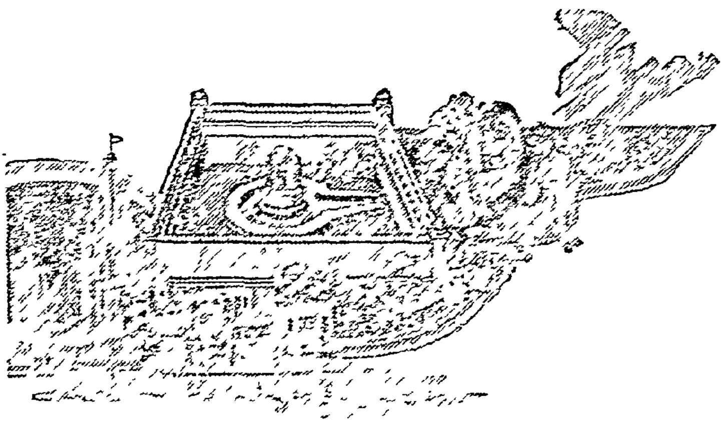
The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वदा

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."

MAFATLAL GROUP



Under immensities of sadness,
Like thunder stifled under vaults,
I am a traveler with a darkened soul,
Darkened.
For me alone, the night has no beauty.
...
For me alone the night has no beauty,
For me alone.

—Tzara

માલિક–મુદ્રક–પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ–૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨
મુદ્રણસ્થાન : ટેકનો પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ, સરસિયા તળાવ પાસે, વડોદરા.

ओताइ -१.३

એતદ્

નવેમ્બર—૧૯૭૯ વર્ષ ૨ અંક ૧૩

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
જયંત પારેખ, મુંબઈ
રસિક શાહ, મુંબઈ
મા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

સૂચના :

નવા વર્ષનું લવાજમ મોકલી આપવા વિનંતી.

મુદ્રણ : તલાટી પ્રિન્ટર્સ. સી-૧. સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

વાસ્કો પોપા/અનુ. હર્ષદ ત્રિવેદી

ખીલો

એક હોય ખીલો બીજી હોય પકડ
બીજાઓ હોય છે મજૂરો

પકડ પોતાના દાંતથી પોતાના હાથથી
ખીલાને માથેથી પકડે
અને ખેંચે તેને આંચકો મારીને ખેંચે
છતમાંથી બહાર કાઢવા
આમ તો તેઓ માત્ર તેનું માથું જ ખેંચી નાખે છે
છતમાંથી ખીલાને બહાર કાઢવાનું હોય છે મુશ્કેલ

પછી મજૂરો કહે
પકડ સારી નથી
તેઓ તેનાં જડબાંને ભાંગી નાખે તેના હાથને તોડી નાખે
અને ફેંકી દે તેને બારી બહાર

ત્યાર બાદ બીજા કોઈએ બનવાનું પકડ
બીજા કોઈએ ખીલો
અને બીજાઓએ મજૂર

૧ એતદ્ ઑક્ટોબર ૭૮

ચરમ

કેટલાક હોય છે રાત્રિઓ બીજાઓ તારા

દરેક રાત્રિ પ્રગટાવે છે પોતાનો તારો
અને ખેલે છે કાળું નૃત્ય તેની આસપાસ
તારો બળી જાય ત્યાં સુધી

પછી રાત્રિઓ તૂટી જાય છે
કોઈક બને છે તારા
બાકીની રહી જાય છે રાત્રિઓ

ફરી દરેક રાત્રિ પ્રગટાવે છે તેનો તારો
અને નાચે છે કાળું નૃત્ય તેની આસપાસ
તારો બળી જાય ત્યાં સુધી

અંતિમ રાત્રિ બને છે બંનેય તારો અને રાત્રિ
તે પોતાને જ પ્રગટાવે છે
ખેલે છે કાળું નૃત્ય પોતાની આસપાસ

૨ એતદ્ ઑક્ટોબર ૭૮

ફ્યુનરલ ટ્રેન

એસ/અનુ. જયા મહેતા

કાટપાડીના સ્ટેશનમાં ગાડી દાખલ થતાં જ આભ ફાટેલું જણાયું. વરસાદ. અહીં. ત્યાં. જ્યાં દૃષ્ટિ પહોંચતી હતી ત્યાં ફક્ત શતધારે તૂટી પડેલો વરસાદ. રાતના આઠ વાગ્યા હશે. ભેખડ તૂટી પડ્યા પછી ગામની સ્થિતિ હોય એવી વેરવિખેર ઉતારુઓની સ્થિતિ. હું જ મને દેખાતો નહોતો; સંભળાતું પણ નહોતું. એવા પવને દિશાહીન કરેલો વરસાદ. વેઇટિંગ રૂમમાં ગમે તેમ કરીને પ્રવેશ્યો. ઠંડીથી થીજી ગયેલું એક કૂતરું જીવતું ટૂંટિયું વાળીને પાટલી નીચે બેઠું હતું. વેલ્લોર હોસ્પિટલ અહીંથી બહુ દૂર નહોતી. ચાલતો ગયો હોત તોયે એક કલાકથી વધારે સમય લાગ્યો ન હોત. લીલી મારી વાટ જોતી હશે આ મુશળધાર વરસાદમાં! તેને વધારે એકાકી લાગતું હશે. વળી તે બારીના કાચ કેવળ ફૂંકથીયે હાલવા લાગે છે. બારી, એ જ બારી પોતાની સાથે લીલીને પણ એક્સપોઝ કરે છે. અને સામેની ટેકરી એકદમ આંખમાં પ્રવેશે છે. એ સારું નહીં. અનુનય જોઈએ થોડો, નહીં? પરિચય થતો નથી હમણાં. પછી આસક્ત કેમ પડે? આસક્ત વગર કોઈએ વાવવો નહીં ઉપદ્રવ. વરસાદ અટકવાનો નહોતો. રાત વેઇટિંગ રૂમમાં કાઢવા સિવાય મારે રસ્તો નહોતો બીજો. મેં પોતાને ભેગો કરીને આણ્યો પ્લેટફોર્મ ઉપર.

વરસાદની ભયંકર ઝડીઓ અને માથા પરનાં પતરાંનો એકસૂરો અવાજ. બાકી કાંઈ નહીં. લાગ્યું, જગતના પ્રત્યેક ખંડમાં, પ્રત્યેક ટુકડા પર આ વરસાદ તૂટી પડ્યો હશે. દક્ષિણી વરસાદની આવી જ રીત. તે આંગણામાં નાચતો હોય તોયે સમુદ્ર ગર્જતો હોય એમ જ લાગે. મારી પાસે પાઇપ હતો. આશ્વાસન મળ્યું મને. પાઇપના જોર પર મેં આવી કેટલીયે રાત કાઢી હતી. હું અંદર આવ્યો. સૂટકેસ ઉઘાડી. પાઇપ મળ્યો, તમાકુ પણ. પણ

આગપેટીએ દગો દીધો. કૂતરાએ હાલચાલ કરી. જીવનું ટૂંટિયું છૂટું કરીને તે ઠેઠ મારી સામે આવીને ઊભું રહ્યું. મને તેની પ્રત્યે વિલક્ષણ ઘૃણા થઈ. ચાકુ હોત મારી પાસે તો તેનો કોથળો જ બહાર કાઢયો હોત. દરમ્યાન તે હળવેથી મારા શરીરમાં પ્રવેશ્યો. અને ફેફસાંની પાછળ જઈને ઊભો રહ્યો. કાંઈ થઈ શકે છે કે કેમ એ જોવા માટે મેં બધી શક્તિ એકઠી કરીને બારી ઉઘાડી, કે તરત વરસાદની મોટી ઝાપટ અંદર પ્રવેશી ને દીવા ઓલવાઈ ગયા. એ જ તકનો લાભ લઈને, ફેફસાંની પાછળ ઊભેલું કૂતરું, હવે ઠેઠ મારા પગ પાસે આવીને ઊભું રહ્યું. હિમનગ જેવા પવનના આ તીક્ષ્ણ સપાટા. મારી શક્તિ, તેલ ખલાસ થઈ ગયેલા ફાનસની વાટની જેમ ધીરે ધીરે ક્ષીણ થવા માંડી. હવે મને બીક લાગવા માંડી. લીલીની યાદથી આંખમાં પાણી ભેગું થવા માંડયું, જીવ જાય તોયે ભલે, પણ હવે નીકળવું જોઈએ વેલ્લોર જવા ! (મોડું થાય તો ?) મેં સૂટકેસ ઊંચકી. કૂતરું પણ ઊઠયું. આ વખતે તેણે પોતાની આંખના બે કાચ શાણપણથી કાઢીને મૂકી દીધા હતા. બારણાં પાસે આવતાં જ પ્રચંડ કડકડાટ થયો. આંખ બાળી નાખે એવો લખલખાટ. સામેના પાટા પર લાકડાંથી ભરેલી એક માલગાડી દેખાઈ એટલામાં. પાછી અંધારામાં અદશ્ય. એ અહીં કેમ અટકી પડી ? પાછળ સરકયો. કૂતરું પણ. ચાર ભીંતોના છેલ્લા એક ખૂણામાં અમે બંને. કૂતરું અને હું. હું અને કૂતરું ! બહાર પાશવી વરસાદ. મને થયું, નિર્જન સ્ટેશન, કૂતરું અને લાકડાંથી ભરેલી ગાડી — પાટા પર જીવ ખોડીને બેઠેલી ગાડી એટલા જ મારા શરીરના ઘટક છે. બાકી — એટલે હાથ, પગ, કપાળ, આંખ બધું વહી ગયું વરસાદમાં ! મને અમસ્તી જ યાદ આવી અડચણોના ઓરડામાંની લીલીની પાટાગાડી. કાળી ભમ્મર. લીલી કાળનો હાથ પકડીને વેલ્લોર આવી. પણ તેની પાટાગાડી ?

હવે પવન સાંભળતો નહોતો. ધારાઓ પણ બેફામ ઝીંકાતી હતી. હવે વેઇટિંગ રૂમને બારણાં પણ નહોતાં, અને બારીઓ પણ નહોતી. કૂતરાને વળગી પડવાની ઇચ્છા થઈ ! લીલીની પાટાગાડી જે અડચણોના ઓરડામાં છે ત્યાં છુપાઈ શકાયું હોત તો ? પાછી વીજળી. આંખમાં. કીકી દાઝી ગઈ. બચેલાં પોપચાંમાં લાકડાંથી ભરેલી પાટા પરની ગાડી જ ફક્ત બાકી. વેલ્લોર હૉસ્પિટલમાં બહુ મહત્ત્વનું ઑપરેશન શરૂ થયું હશે હવે. આ કૂતરાને પૂછો જોઈએ તો. ફાધર વગાડી રહ્યા છે ચર્ચબેલ. જોતંજોતાંમાં મેં એક હાથમાં સ્ટેશન, બીજા હાથમાં પ્લેટફૉર્મ ઊંચકી લીધું. અને કૂતરાના મોઢામાં ભરાવી

દીધી લાકડાંથી ભરેલી પાટા પરની ગાડી ! એક ખુલ્લી જગાએ બધું લાવીને મૂક્યું. મૂરલેન્ડ. સ્ટેશન, પ્લેટફોર્મ, માલગાડી, કૂતરું — એમનાં અવયવો મેં ફરીફરીને છૂટા કર્યા. અને તેનો એક પ્રચંડ હોલ તૈયાર કર્યો — તાગે મૂરલેન્ડસ.

That elm tree by the hounted well
Greets no returning Summer skies;
Down with a rush the giant fell,
And stretched athwart the Path it lies....

આ કોણ ગાય છે અહીં ? કૂતરું તેની પર ભસવા લાગ્યું. હોસ્પિટલમાં ઑપરેશન કેમે કર્યું પૂરું થતું નથી, એમ લાગ્યું. શું ક્રાવરે પોતે જ રોકી રાખ્યો હશે ચર્ચબેલને ? અને લીલીએ શું કર્યું હશે ટેકરીનું ? બપોરે મરી ગયેલા બધા પેશન્ટસ — તેમનાં શબનો નિકાલ કેમ કરવો ? વરસાદે આખું સ્ટેશન આમ બંદીવાન કરેલું ! મારા શરીરમાંથી બધું પાણી નીકળી ગયું ત્યારે કૂતરાને મારી દયા આવી. તેણે મોઢામાંથી લાકડાંથી ભરેલી ગાડી ધીરેથી નીચે મૂકી. હળવેથી. પાટા પર જ. અને ગાવા લાગ્યું—

Hardly had passed the funeral train
So long delayed by wind and snow;
And how they'll reach the house again
To-morrow's dawn perhaps will show.

એક પત્ર

ફ્રાન્ઝ કાફકા

દિવસ કેટલો બધો ટૂંકો છે, આ કામ, તે કામ – એવાં નાનાં નાનાં કામમાં જ દિવસ તો પૂરો થઈ જાય છે. સાચી મિલેનાને પત્ર લખવા માટે તો સમય જ રહેતો નથી, કારણ કે સાચેસાચી મિલેના તો આખો દિવસ આટલામાં જ હતી, આ ઓરડામાં, આ ઝરુખામાં, આ વાદળોમાં.

તારા છેલ્લા પત્રમાં જે જીવંતતા, વિનોદવૃત્તિ અને ચંચળતા હતાં તે ક્યાંથી પ્રગટે છે? શું કશું બદલાયું છે? કે પછી હું મારી જાતને છેતરી રહ્યો છું? આ પ્રભાવ પેલા ગદ્યખંડોનો છે? કે પછી તું પણ આવા જ કોઈ સંયમમાં અને એવા જ સંજોગોમાં જીવે છે? શું છે એ?

તારા પત્રનો આરંભ કોઈ ન્યાયાધીશના પત્રની જેમ થાય છે, આ વાત હું ગંભીરતાથી કહું છું...'અથવા પૂરેપૂરો સાચો નહીં' એમ કહીને તેં જે ઠપકો આપ્યો છે તે સાચો છે, મારા પત્રમાં લખ્યું છે તે પ્રમાણે જો હું ખરેખર એટલી બધી ચિંતા સતત કર્યા કરતો હોત તો ગમે તેવી મુશ્કેલીઓ હોવા છતાં પણ અહીં આરામખુરશીમાં બેસી રહેવાને બદલે બીજે જ દિવસે તારી નિકટ ઊભો રહી ન જાત? – નિષ્ઠાનું એક માત્ર પ્રમાણ, બાકી બધું તો ઔપચારિક, અથવા તો પછી દરેક વસ્તુની પાછળ રહેલી લાગણીઓ વિશેના નિર્દેશો છે, પણ આ લાગણી મૂક અને શાંત.

તારા પત્રમાં તું જે ચિત્રવિચિત્ર લોકોના વર્ણન કરે છે તેમનાથી તું ધરાઈ નથી ગઈ એની જ નવાઈ લાગે છે. તેમનું વર્ણન પણ તું પ્રેમપૂર્વક અને એટલે રસપ્રદ રીતે કરે છે. દાખલા તરીકે જેણે તને પ્રશ્ન પૂછ્યો અને બીજા બધા. આખરે તો વિવેક તારે જ કરવાનો છે, આમેય અંતે તો આવો વિવેક સ્ત્રી જ કરતી હોય છે ને! (પારિસનું દૃષ્ટાન્ત કદાચ આની ના પાડે, પણ છેવટે પારિસ સુધ્ધાં જેમની દેવીના અતિમ નિર્ણયો સુદૃઢ હોય તેમને જ નિર્ણય કરે છે). આ પ્રકારની વિચિત્રતાઓનું એટલું બધું મહત્ત્વ નથી, એવી વિચિત્રતાઓ તો ક્ષણજીવી હોય, પછી તરત જ ગંભીર બની જાય –

આ લોકો સાથે આવી કોઈ આશાના તંતુથી તો તું બંધાઈ ગઈ નથી ને ? હું કોઈ ન્યાયાધીશના ગુપ્ત વિચારો જાણું છું એમ તો કોણ કહી શકે, પણ મારા માનવા પ્રમાણે તું આવી વિચિત્રતાઓ માફ કરી દે છે, તેમને સમજે છે, ચાહે છે; તારા પ્રેમ વડે તેમને તું ઉન્નત બનાવે છે. આ વિચિત્રતાઓ તો કૂતરાઓની આમ તેમ દોડ જેવી છે, જ્યારે માલિક તો આગળ સીધેસીધો ચાલ્યો જાય, રસ્તાની વચ્ચે નહીં પણ રસ્તો જ્યાં જતો હોય ત્યાં તે ચાલ્યો જાય. તારા પ્રેમનું કોઈ કારણ હશે, આ હું દૃઢતાથી માનું છું (આમ છતાં વારંવાર પૂછ્યા વિના, એ બદલ નવાઈ પામ્યા વિના રહી શકતો નથી), આ વાત મને મારી ઑફિસના એક કારકુને કહેલી વાત યાદ અપાવે છે, આ હું તારા પ્રેમની એક બાજુ પર ભાર મૂકવા કહું છું. કેટલાંય વર્ષ પહેલાં હું ઘણી વખત એક નાનકડી હોડીમાં બેસતો હતો, હું ઉપરવાસ તરફ જવા હલેસાં મારતો અને પછી પીઠ પર સૂઈ જતો, પછી હોડી એની મેળે નદીના મુખ તરફ પ્રવાહની દિશામાં સરી આવે, હું તો ખૂબ જ એકવડા બાંધાનો હતો એટલે પુલ ઉપર ઊભા રહીને આ દૃશ્ય ખૂબ જ વિચિત્ર દેખાયું હોત. આવી રીતે એક વખત પુલ ઉપર ઊભા રહીને એ કારકુને આ દૃશ્ય જોયું હતું. તેણે આ દૃશ્યના હાસ્યાસ્પદ પાસા પર ભાર આપીને પોતાની છાપનું વર્ણન આવા શબ્દોમાં કર્યું : 'આ દૃશ્ય' કયામત પૂર્વેની ક્ષણની યાદ અપાવતું હતું, જાણે શબપેટીઓના ઢાંકણા ખોલી કઢાયાં છે પણ મરણ પામેલા હજુ ચેતનહીન અવસ્થામાં જ સૂઈ રહ્યાં છે.

હું નાનકડી મુસાફરીએ ગયો હતો (મેં જે લાંબી મુસાફરીની વાત કરી હતી તે નહિ, ત્યાં તો હું જઈ જ શક્યો ન હતો). ત્રણ દિવસ સુધી એટલો બધો થાકી ગયો હતો (આ થાક કંઈ દુઃખદ ન હતો) કે લખવાનો પણ કંટાળો આવ્યો. મેં માત્ર પત્ર, લેખ કેટલીય વખત વાંચ્યા કર્યા, આવું ગદ્ય માત્ર સ્વયંપર્યાપ્ત રીતે નહીં પરંતુ રસ્તા પર ચાલતા કોઈ મુસાફર માટે પથ-દર્શક ચિહ્નની જેમ અસ્તિત્વ ધરાવતું હોય છે તેવી પ્રતીતિ સાથે વાંચ્યા કર્યું; રસ્તા પર ઉત્તરોત્તર વધારે આનંદથી કોઈ ચાલ્યા કરે, છેવટે એક ઉજ્જ્વળ ક્ષણે ખ્યાલ આવી જાય કે રસ્તા પર આગળ વધવાને બદલે માત્ર પોતાની જ ભુલભુલામણીમાં અટવાઈ પડ્યા છીએ, ઉત્તેજના વધી ગઈ, પહેલાં કરતાં વધારે ગૂંચવાઈ ગયા છીએ. પણ એ ગમે તે હોય : આનો લેખક સામાન્ય કક્ષાનો લેખક નથી. એ વાંચીને જેટલો વિશ્વાસ એક વ્યક્તિ તરીકે તારામાં છે એટલો તારાં લખાણોમાં પણ મને પડ્યો. હું તો એક (મારા મર્યાદિત જ્ઞાન

સાથે) ભાષાનાં એક જ સંગીતને જાણું છું, બોઝેના નેમકોવાના* સંગીતને જ જાણું છું; અહીં આગળ બીજું સંગીત જોવા મળે છે. પણ બોઝેનાના ગદ્ય સાથે દૃઢતા, ભાવ, સૌન્દર્ય અને આ બધાથી વિશેષ અલૌકિક મેધાની બાબતમાં આ ગદ્ય મળતું આવે છે? આ માત્ર છેલ્લાં થોડાં વર્ષનું જ પરિણામ છે? તું હમેશાં લખતી હતી? તું તો એમ જ કહેવાની કે હું વિચિત્ર રીતે પૂર્વગ્રહો સેવી બેઠો છું, તારી વાત સાચી છે, હું પૂર્વગ્રહ ધરાવું છું, પરંતુ તારાં લખાણો (આમ તો એ લખાણો એકસરખાં નથી, પત્રકારત્વના દૂષિત પ્રભાવવાળાં છે)માંથી મેં જે શોધ્યું છે તેનાથી હું પૂર્વગ્રહયુક્ત બન્યો નથી પણ તેમાંથી મેં જે નવેસરથી શોધી કાઢ્યું તેનાથી પૂર્વગ્રહયુક્ત બન્યો ખરો. સ્થળે સ્થળે અપૂર્ણ એવા ફેશન વિશેના લેખને તારો જ લેખ માની બેઠો છું, એમાંના બે ગદ્યખંડથી હું મોહિત થયો છું એ હકીકત પરથી તને મારા નિર્ણયની ઊતરતી કક્ષા તરત જ પરખાઈ જશે. હું તો માત્ર મારી બહેનને બતાવવા ખાતર પણ એ લેખની કાપલીઓ સંગ્રહી રાખવા માગું છું. પણ તારે એની તાકીદે જરૂર છે એટલે હું આની સાથે બીડું છું, ખાસ તો હાંસિયામાં તેં થોડું ગણિત કર્યું છે માટે.

તારા પતિ વિશે તો મેં બીજો ખ્યાલ બાંધ્યો છે. કોફીહાઉસના મંડળમાં તો તે ખૂબ જ વિશ્વાસપાત્ર, સમજશક્તિવાળા, અત્યંત સ્વસ્થ, વધુ પડતા વત્સલ સ્વભાવના, થોડા ગૂઢ પણ મેં તેમનો જે સ્વભાવ વર્ણવ્યો તેને ભૂંસી નાખે એવા ગૂઢ તો નહિ જ લાગ્યા. મેં હમેશાં તેમને માનભરી રીતે જોયું છે. આથી વિશેષ તેમના સ્વભાવ વિશે કહેવા મને તક નથી મળી, મારી પાસે શક્તિ પણ નથી. પણ મિત્રો, ખાસ કરીને માક્સ બ્રોડ, તેમના વિશે બહુ સારો અભિપ્રાય ધરાવે છે; હું જ્યારે તેમનો વિચાર કરું છું ત્યારે આ વાત હમેશાં મારા મનમાં હોય છે. દરેક કોફીહાઉસમાં સાંજના બધા જ સમય દરમિયાન તેમના પર ટેલિફોન આવ્યા જ કરે એ વાત મને એક કાળે ગમી હતી. દેખીતું છે કે કોઈ વ્યક્તિ ઊંઘવાને બદલે ફોન આગળ જ ઝોકાં ખાતી, ખુરશીની પીઠ પર માથું ટકવીને બેઠી હશે, અને વારંવાર તેમને ફોન કર્યા કરતી હશે. આ પરિસ્થિતિથી હું ખૂબ જ પરિચિત છું એટલે આ જ કારણે મેં તેનો ઉલ્લેખ કર્યો છે.

તારો ફ્રાન્ઝ કે

---

* મહાન ઝેક લેખિકા (૧૮૨૦–૧૮૬૨).

અત્રતત્ર

સુરેશ જોષી

જુદાં જુદાં સાહિત્યસ્વરૂપો આજે શી સ્થિતિમાં છે? એક બાજુથી એવું કહેવાય છે કે There is an erosion of contours – હવે વિવેચને આંકેલી દરેક સાહિત્યસ્વરૂપની સીમાઓ ભાંગતી જાય છે. આમેય તે કોઈ પણ સાહિત્યસ્વરૂપની કેવળ કામચલાઉ વ્યાખ્યા જ આપી શકાય. કોઈ પણ સાહિત્યસ્વરૂપની ત્રિકાલાબાધિત વ્યાખ્યા આપી શકાઈ હોય એવું આપણા જાણ્યામાં નથી. કામચલાઉ વ્યાખ્યા પણ ઝાઝું કામ આપી શકતી નથી.

દરેક સાહિત્યસ્વરૂપનું આગવાપણું આપણે શી રીતે સ્થાપી આપી શકીએ છીએ? એનો આધાર એના રચનાસ્થાપત્ય પર રહેતો હોય એમ નથી લાગતું? વળી એ આગવાપણું એને બીજા સાહિત્યપ્રકારથી નોખું પાડે છે, પણ એ સાહિત્યસ્વરૂપનાં સર્વસામાન્ય લક્ષણો પ્રકટ કરતી કૃતિઓને દરેકને પણ પાછું પોતાનું આગવાપણું હોતું નથી? વળી હમણાંથી તો સાહિત્યમાં સમયના ટૂંકા ગાળામાં કેટલાં બધાં આન્દોલનો થતાં દેખાય છે! એ બધાં આન્દોલનો મૂળ નાખીને દૃઢ થઈ શકતાં નથી તે ખરું; કેટલાંક આન્દોલનો તો ફૅશનપરસ્તીમાં જ સરી પડે છે એ પણ ખરું – તેમ છતાં, આ પરિવર્તન માટેની ત્વરિત ગતિ આપણને કોઈ પણ સાહિત્યપ્રકારનાં દૃઢ લક્ષણો બાંધવાને જરૂરી એવો સમયનો ગાળો આપતી નથી.

સાહિત્યના વિકાસની ગતિમાં જુદાં જુદાં આવર્તનો આવતાં હોય છે. કોઈક વાર સર્જનપ્રવૃત્તિ વધુ બલવત્તર બને છે. ત્યારે સાહિત્યના ઇતિહાસે દરેક સાહિત્યપ્રકારનાં જે લક્ષણો બાંધી આપ્યાં હોય છે તેની સ્વીકૃતતાની માત્રા ઘટી જાય છે. વિવેચન મૂંઝવણમાં પડી જાય છે. થોડી વાર પૂરતો તો વ્યામોહ

છવાઈ જાય છે. આને પરિણામે કેટલીક વાર વિવેચનમાં અસહિષ્ણુતા પ્રવેશી જતી દેખાય છે. સિદ્ધ થઈ ચૂકેલી પરમ્પરાથી ઊફરી જતી પ્રયોગશીલ રચનાઓને સાંખી લેવામાં આવતી નથી. પ્રશિષ્ટતાનો આગ્રહ રાખવામાં આવે છે અને નવીનને માટેની આસક્તિને રોમેન્ટિક ઉદ્રેક કહીને ભાંડવામાં આવે છે. વિવેચનનાં આવાં વલણોને કારણે જ કદાચ બધાં જ નવાં આન્દોલનો એમની પ્રારમ્ભિક અવસ્થામાં તાર સ્વરે પોતપોતાના ખરીતાઓ ઉચ્ચારતા હોય છે. એમાં વિક્ષુબ્ધતા, ઉગ્રતા અને આક્રમકતા કદાચ આ જ કારણે પ્રવેશે છે. ઘણું ખરું આવું દરેક આન્દોલન સાહિત્યમાં પ્રવેશી ગયેલી નરી પરમ્પરાપરાયણતાને કારણે ઉદ્ભવેલી નિષ્પ્રાણતાને દૂર કરવાના આશયથી થતું હોય છે.

સર્જનનો આ પ્રબળ આવેગ મંદ પડે કે તરત અનુકરણની પ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ જાય છે. નવતર શૈલી નવીન આવિષ્કારો માટે હોય છે, એની રચનાગત રસકીય સાભિપ્રાયતા સર્જકે કૃતિમાં સ્થાપી આપવાની હોય છે. આમ નથી થતું ત્યાં અમુક એક સર્જકની કે સર્જકોના અમુક જૂથની જોહુકમી વર્તાવા લાગે છે. આખરે તો સર્જન સર્વથા વ્યક્તિગત એવી પ્રવૃત્તિ છે. સર્જક તરીકે તો એણે સ્વધર્મે નિધનને જ શ્રેયસ્કર ગણવાનું છે. આનું સ્થાન જૂથ પ્રત્યેની વફાદારી લે ત્યારે એમાંથી સમ્પ્રદાય ઊભો થાય, સમ્પ્રદાય અમુક પૂર્વનિર્ણીત આગ્રહો પર નભતો હોય છે. આથી એ આગ્રહોનું આધિપત્ય જ મૂલ્યનો ડોળ કરવા લાગે.

આ દરમ્યાન વિવેચન તો, જૂથની આ આક્રમકતાને કારણે અને વિદ્યાનિષ્ઠ સત્યપ્રિયતાથી જે કૌવત પ્રાપ્ત થતું હોય તેના અભાવને કારણે, પ્રભાવક બનતું અટકી ચૂક્યું હોય છે. આથી થોડો ગાળો અરાજકતાનો આવી જાય છે. એ ગાળામાં વિવેચનની નિષ્પ્રયોજનતા વિશે જોરશોરથી વાતો ચાલવા લાગે છે. વિવેચનનાં મૂળભૂત ગૃહીતોને પડકારવામાં આવે છે, એની ઠેકડી પણ ઉડાવવામાં આવે છે. જે કાંઈ વિવેચન અવશિષ્ટ રહે છે તે જૂથની પ્રવૃત્તિનું સમર્થન કરવા પૂરતું, હઠાગ્રહપૂર્વક અશાસ્ત્રીય થવા મથતું, સર્જકને ઉદ્દેશીને લખાયેલા અંગત પત્રોના સ્વરૂપનું, યદૃચ્છાવિહારી આસ્વાદના સ્વરૂપનું, વ્યક્તિગત સંસ્કારનિર્ભર આત્મનિવેદનના સ્વરૂપનું જ બની રહે છે.

આ પ્રવૃત્તિને જૂથમાં ચાલી રહેલા આન્તરિક વિક્ષોભો અને ઉધમાતો જ ઇજા પહોંચાડે છે. એની પ્રતિક્રિયા શરૂ થઈ જાય છે. Dicharg

stylization થતું દેખાવા લાગે છે. પાછી એક પરમ્પરા દૃઢ થતી આવતી જણાય છે. આ ગાળામાં વિવેચન પ્રથમ તો ભીરુ અવાજે પણ ક્રમશઃ પ્રગલ્ભ બનતું જઈને વળી ક્રિયાશીલ બને છે. સાહિત્યની પ્રતિષ્ઠા એ કરવા ઇચ્છે છે, પણ હજી આત્મવિશ્વાસ પ્રકટ્યો નહિ હોવાથી આ પ્રતિષ્ઠા માટે એ સાહિત્યેતર આધારોને શોધે છે. આથી નર્મદના જમાનામાં હતું તેવું લોકશિક્ષણ, સમાજાભિમુખતા, માનવતાવાદ વગેરે સંજ્ઞાઓ પ્રચારમાં આવતી દેખાય છે. સાહિત્યનું ગૌરવ સાહિત્યને કારણે કરવામાં જાણે કશુંક આછકલાપણું વર્તાય છે. આવી પરિસ્થિતિનો લાભ સાહિત્ય પર વર્ચસ્ સ્થાપવા ઇચ્છતાં સમાજમાં રહેલાં પ્રતિષ્ઠાનો – establishments – લઈ લે છે. આવાં પ્રતિષ્ઠાનો સરકારી કે અર્ધસરકારી હોય છે. આ પ્રતિષ્ઠાનો સાહિત્યકારને માન્યતા આપવાનો વિશિષ્ટાધિકાર પોતાના હાથમાં લઈ બેસે છે. આત્મગૌરવે પ્રતિષ્ઠિત સર્જકને આવી માન્યતાની ખેવના હોતી નથી, પણ એવા સર્જકો તો વિરલ જ હોય એ સ્વાભાવિક છે.

આને કે તેને આવી માન્યતા મળી કે ન મળી એ સાહિત્યના વિકાસની દૃષ્ટિએ મહત્ત્વનો પ્રશ્ન નથી. પણ એથી મૂલ્યબોધ ડહોળાઈ જાય છે; આ પરિસ્થિતિની અસર આપણાં સાહિત્યસ્વરૂપોમાં જે પ્રયોગશીલતાનું આવકાર્ય લક્ષણ દેખાવા લાગ્યું હતું તેના પર પડી છે. પ્રયોગશીલતા હવે કુણ્ઠિત થઈ ગઈ છે, એટલું જ નહિ, એ પ્રયોગશીલતા એક અનિષ્ટ તત્ત્વ હતું એવું પણ બોલાવા લાગ્યું છે. સ્થિતિચુસ્ત વલણના આગ્રહીઓએ આ પરિસ્થિતિને વધાવી લીધી છે. મૂળે તો પ્રયોગશીલતા પાંગરે એવી આપણે ત્યાં આબોહવા જ નહિ, એ પ્રતિકૂળતાનો સામનો કરીને ટકી રહેવાનું કૌવત પણ ઝાઝું નહિ. ફરીથી સ્થાપિત પરમ્પરાના સહીસલામત માર્ગે, કશા પ્રતિરોધ વિના, ચાલ્યે જવાની અનુકૂળતા થઇ ગઈ.

આ સંદર્ભમાં આપણાં સાહિત્યસ્વરૂપોના વિકાસની ગતિવિધિ જોઈશું તો જણાશે કે મોટા ભાગનાં સાહિત્યસ્વરૂપોનો વિકાસ સ્થગિત થઈ ગયો છે. કૃતિઓ ઢગલાબંધ રચાયે જાય છે. વિવેચનમાં એક બાજુથી મૂળભૂત મુદ્દાઓની તાત્ત્વિક ચર્ચા થયા કરતી હોવાનો ભાસ થાય છે ખરો, પણ ગ્રન્થાવલોકનમાં એ ભૂમિકા જાળવી શકાય છે ખરી? પરિસ્થિતિ તો એવી છે કે સર્જક અનુકૂળ સમર્થનો સહેલાઇથી મેળવી લઇ શકે છે. મોટા ભાગના સાહિત્યિક સામયિકો (હવે આ બહુવચન વાપરી શકાય?) સાહિત્યેતર વિષયોને પ્રાધાન્ય આપતાં થઈ ગયાં છે.

૧૧ એતદ્ ઑક્ટોબર ૭૮

શુદ્ધ અને અશુદ્ધ સાહિત્યપ્રકારોની વાત થવા લાગી છે. કથાશ્રિત સાહિત્યપ્રકારોને અશુદ્ધ ગણવાનું વલણ ફરીથી દેખાવા લાગ્યું છે. સાહિત્યના કેટલાક પાયાના મુદ્દાઓ વિશેની સમજના અભાવને કારણે અવિવેકી વ્યવહાર આક્રમક રૂપ ધારણ કરતો જાય છે. નવલકથા અને ટૂંકી વાર્તા આનો સૌ પ્રથમ ભોગ બન્યાં છે. વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યમાં એનાં સર્વ પરિમાણ સમેત માનવવ્યવહારને નિરૂપવાની મહત્ત્વાકાંક્ષા હોય તે ખોટું નથી. એમાંથી જ જગતને કેટલીક મહાન નવલકથાઓ સાંપડી છે. પણ વિશાળ ફલક સ્વીકારનાર એક મોટો પડકાર ઝીલતો હોય છે. કેવળ બહુલતા સ્થૂલતામાં પરિણમે. તોલ્સ્તોય અને દોસ્તોયેવ્સ્કીમાં સૂક્ષ્મતા સહિતની બહુલતા છે. રૂપરચનાનું ઋત ત્યાં જળવાયું છે. 'વૉર ઍન્ડ પીસ' કે 'બ્રધર્સ કાર્માઝોવ'ને દૃઢબન્ધ એવો આકાર નથી એમ ઉપલક દૃષ્ટિએ કહેવાયું હતું ને ત્યાં આલ્પ્સની પર્વતમાળાને શો આકાર છે એવો પ્રશ્ન પુછાયો હતો. અહીં આલ્પ્સનું સ્થાન આપણા પવિત્ર પ્રાચીન હિમાલયે લીધું, અને મહાન કૃતિઓને આકાર નહિ હોય તો ચાલે એવું તારણ કાઢવામાં આવ્યું. તોલ્સ્તોયની કૃતિઓની મીમાંસામાં આવાં વિધાનોનો જે પ્રતિવાદ થયો તેનો આપણે ત્યાં અર્ધજરતી ન્યાયે ઉલ્લેખ થયો નહિ. તોલ્સ્તોયનાં પોતાનાં પણ, અનુકૂળ થઈ પડે એવાં, વિધાનો જ ટાંકવામાં આવ્યાં. આને પરિણામે રચના-બન્ધના ઋત વિનાની, હેન્રી જેઇમ્સે જેને 'beggy monsters' કહીને ઓળખાવી છે તેવી, રચનાનું ગૌરવ થયું. અનુભૂતિનાં સૂક્ષ્મ કલાપૂર્ણ નિરૂપણને સ્થાને અનુભવની વૈવિધ્યપૂર્ણ બહુલતા, એનું દસ્તાવેજી આલેખન ગૌરવ પામ્યાં. વાસ્તવિકતા ગ્રામાભિમુખ થવાથી જ આવે એવી માન્યતા કંઈક દૃઢ થવા લાગી. ગ્રામીણ બોલી, દૃઢ પ્રયોગો, સમસામયિક ઘટનાઓ, રાજકારણ — આટલું આમેજ કરવાથી વાસ્તવિકતા અને પ્રમાણભૂતતા સિદ્ધ થાય છે એવી છાપ હમણાંથી ઉપસી આવતી દેખાય છે. આવું બન્યું છે એનું કારણ વિવેચનની દિલચોરી છે. જેમ કાવ્ય સૂક્ષ્મ હોય ત્યારે એનું ઝટ પકડમાં નહિ આવતું કાવ્યતત્ત્વ પડતું મૂકીને કહેવાતા પણ્ડિતો છંદ, અલંકાર અને વિષયની ઉપલક ચર્ચા કરીને જ અટકી જાય છે, એના aesthetic significanceને બદલે semantic loadને જ આંગળી ચીંધીને બતાવે છે તેમ નવલકથા અશુદ્ધ સાહિત્યપ્રકાર છે એમ કહી દઈને, એમાં થતા સૂક્ષ્મ નૂતન આવિષ્કારોને અવગણીને, વિવેચન જે ઝટ દઈને આંખે ચઢે છે તેવો — કથાવસ્તુનો, પાત્રોનો — અહેવાલ આપીને કૃતકૃત્યતા માને છે. જગત સાથેના સન્નિકર્ષમાં આવતાં આપણી ચેતના જે નવા નવા ઘાટ પામતી જાય છે તેને

નિરૂપવાનું જાણે સાહિત્યનું કાર્યક્ષેત્ર રહ્યું જ નથી. જે પરિચિત છે તેનાથી ઝાઝા દૂર જવાનું સાહસ આપણામાં રહ્યું નથી. આપણે જેને નરી હકીકત કે ઘટના કહીએ છીએ તેના ગર્ભમાં પણ રહસ્ય રહ્યું હોય છે જેને કારણે fact અને fiction વચ્ચેની વ્યાવર્તક રેખા લુપ્ત થઈ જાય છે. એવું હવે બનતું નથી. કોષ્ટકબદ્ધ વાસ્તવિકતાને તોડીફોડી નાખવા મથતો સાહસિક નવલકથાકાર આપણી પાસે નથી. સામાન્ય કોઠાસૂઝથી પામી શકાય તેટલા જીવનનું અનુકરણ કરી આપનારો નવલકથાકાર આપણી પાસે છે. આ સાહિત્યસ્વરૂપમાં થયેલા નવા આવિષ્કારોનો એને ખપ નથી. યુરપમાં ઓગણીસમી સદીમાં નવલકથાનું જે માળખું હતું તેનાથી જ એનું તો કામ નભ્યે જાય છે. ફ્લોબેરે કહ્યું હતું કે આ અવકાશમાં અધ્ધર રહેલી પૃથ્વી કશા આધાર વિના ટકી રહી છે, એને જો આધાર હોય તો અન્ય ગ્રહોની અને પોતાની ગતિના સંવાદી લયનો જ આધાર છે તેમ નવલકથાને પણ કશા બાહ્ય આધારની અપેક્ષા નથી; એ રચનાબન્ધથી જ સમાહિત સમ્ભૂત થઈને રહી શકે. એમાં વસ્તુ જેવું કશું હોય નહિ અને જો હોય તોય રચનાપ્રક્રિયા દ્વારા અદૃશ્ય બની ગયું હોય. પ્રયોગશીલ નવલકથા લખનારા આવી પ્રતિકૂળ આબોહવામાં કેવળ એક એક નવલકથા લખીને ચુપ થઈ ગયા. ભવિષ્યના સાહિત્યના ઇતિહાસકારે આ ઘટનાની નોંધ લઈને એનું નિદાન કરવાનું રહેશે.

આ ગાળામાં કાવ્યતત્ત્વનું આક્રમણ બધાં જ મુખ્ય સાહિત્યસ્વરૂપો પર થયું. નવલકથાના નવા પ્રયોગોમાં આ કાવ્યતત્ત્વનો પ્રવેશ થયેલો દેખાય છે. 'નાઇટવૂડ' નામની નવલકથા વિશે એલિયટે કહેલું : 'It is so good a novel that only sensibilities trained on poetry can wholly appreciate it.' પણ આપણે ત્યાં મુશ્કેલી એ છે કે કાવ્યનું પોષણ પામીને ઊછરેલી સંવેદનશીલતા બહુ ઓછી માત્રામાં છે. આથી આવી પદ્ધતિથી રચાયેલી કૃતિની ઉપેક્ષા વિદગ્ધવર્ગ દ્વારા પણ થવાની જ. વળી આ પ્રયોગો બધા સફળ છે એમ પણ ન કહી શકાય. કાવ્ય કૃતિમાં સમરસ થયું હોય તો જ ઉપકારક બને, એ આરોપિત હોય, કવિતાઈ કરવાના પ્રલોભનને વશ થયાના પરિણામ રૂપ હોય તો ઉપકારક ન બને. ટૂંકી વાર્તામાં પણ ઘટનાતત્ત્વના હ્રાસ સાથે કવિતાને પ્રવેશવાનો અવકાશ રચાઈ ગયો. આથી એને 'ગદ્યદેહે વિચરતું ઊર્મિકાવ્ય' કહીને પણ ઓળખાવવામાં આવી છે. પણ ત્યાંય ટૂંકી વાર્તાને માટે જે સંદર્ભયોજના અનિવાર્ય છે તેને ભોગે એ ન

આવી શકે. આ સૂક્ષ્મ વિવેક સમકાલીન વિવેચને કરવાનો છે; પણ જો એ પૂર્વગ્રહને કારણે આવી કૃતિની ઉપેક્ષા જ કરે તો તે ઇષ્ટ નથી.

કાવ્યમાં અછાન્દસ રચનાઓ સાવ લુપ્ત થઈ ગઈ છે એવું નથી, પણ એ જુવાળ ઓસરી ગયો હોય એવું લાગે છે. કવિતા જ પ્રકટ કરનારાં પતાકડાંઓની સંખ્યા વધી છે તેની સાથે ગૌણ કામચલાઉ કે શીઘ્ર કવિઓની સંખ્યા પણ વધી છે. વિવેચકોનું એમની તરફ દુર્લક્ષ ભલે હોય, એવા જ બીજા ગૌણ કવિઓ એમની પ્રશંસા કરતા રહે છે. પોતાની મર્યાદાઓને ઉલ્લંઘી જવી પડે એવું મોટું સાહસ કરવાનું એઓ જોખમ ખેડતા નથી. પરમ્પરાની જડ પકડમાંથી છૂટયા પછીની સ્વતંત્રતાનો કવિઓએ વિવેકપૂર્વક લાભ ઉઠાવ્યો હોય એવું લાગતું નથી. નાની પણ બાંધેલી આવકની જેમ કવિતા એમને મળતી રહે છે. પોતાના સમકાલીનોની પ્રવૃત્તિઓ પર એ નજર રાખ્યા કરે છે અને પાછળ ન પડી જવાય એની પેરવીમાં રહે છે. ગઝલ અને ગીતની ધારા લગભગ અસ્ખલિત વહ્યા કરે છે. એમાંના કેટલાકને ગજા બહારની પ્રશંસાનો અનિષ્ટકર લાભ પણ મળી ચૂકયો છે. રમતિયાળ આછકલાવેડામાંથી એ કદિક, કૃતક ગામ્ભીર્યની મુદ્રા ધારણ કરીને, થોડી ફિલસૂફી પણ ડહોળી નાંખે છે. કલ્પનો અને ઇન્દ્રિય વ્યત્યયોની ભરમાર હજી ચાલુ છે. સ્વસ્થ સ્વરે નિરાડમ્બર પદાવલિથી કશુંક મર્મસ્પર્શી કહેવાની એને ધીરજ નથી. જીવનને ઊજવવાનો હિલ્લોલ ડોળઘાલુ વિષાદે ઢાંકી દીધો છે. શબ્દનું બ્રહ્માણ્ડ તો વિસ્તરેલું છે, પણ કવિ હજી જાણે એની નાની ઘોલકીમાંથી બહાર નીકળ્યો નથી. સમકાલીનોએ વાપરેલા શબ્દોમાં જ એ સલામતી શોધે છે. આ કવિને એની વાસ્તવિકતા સાથે એના કાવ્યમાં ઝૂઝતો આપણે જોતા નથી. એ રોમેન્ટિક ઉદ્રેકોને આધારે કયાં તો પોતાના આસમાની ભાવલોકમાં સરી જાય છે કયાં તો ઘૂંટણપુર વિષાદમાં છબછબિયાં કરે છે. ખરી વાત એ છે કે આપણો જમાનો કવિતા જેવી પ્રવૃત્તિને આવકારવા જેટલું ગામ્ભીર્ય ધરાવતો નથી. ઘણા કાલજ્યેષ્ઠ સાહિત્યકારો અને વિવેચકો આધુનિક કવિતાને ગમ્ભીરતાથી તપાસવી તેને વૃથા કાલવ્યય ગણતા લાગે છે. નવીનતા ટકાવી રાખવાની મરણિયા વૃત્તિ આપણા કવિને સરરિયાલિઝમના સીમાડા સુધી ખેંચી ગઈ. ત્યાંથી પાછો વળીને હવે એ પુરાણકલ્પનોના અડાબીડ અરણ્યમાં પ્રવેશવાની હામ એકઠી કરી રહ્યો છે. આત્મનિવેદનાત્મક કવિતાનો 'હું' હવે એટલો બોલકો રહ્યો નથી. દલપતરામનો આત્મા તર્પાય એટલી પ્રાસરમત અને વર્ણસગાઈની યોજના તો હજી ચાલે છે. છતાં વર્ષોથી બોલતો બંધ

થયેલો કોઈ કવિ એકાએક કશીક અદ્ભુત વાણીથી આપણને ચકિત કરી દેશે એવી આશા વારેવારે પ્રકટ થયા કરે છે.

ઍબ્સર્ડ નાટકો હવે એટલાં ગાજતાં નથી. આયોનેસ્કો અને બેકેટ પાસેથી ઝાઝું શીખવાની આપણી દાનત નહોતી. શેરીનાટકો અને લીલા-નાટકો આપણે અજમાવી જોયાં. વાસ્તવિકતાના બધા અસંગત અંશો હજી આપણી પકડમાં આવ્યા નથી અને એ અસંગતિને આવરી લે એવી કોઈ દૃષ્ટિ હજી આપણાને લાધી નથી. પ્રયોગવિરોધી વલણે માથું ઊંચક્યું છે, લોકાભિમુખતાની વાતો ફરી ચાલવા લાગી છે. ક્યાંય નેપથ્યમાં ઊભો ઊભો ગાંધીજીનો પેલો ડોશિયો મલકાઈ રહ્યો છે.

૧૫ એતદ્ ઑક્ટોબર ૭૮

રોલાં બાર્થ અને યાદૃચ્છિક સંકેતોનું અ-વાસ્તવ

ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા

ઇબ્સનના 'પિયર જિન્ટ' નાટકને અંતે, મુખ્ય પાત્ર કાંદાનાં પડ ઉખાડવાની ક્રિયા દ્વારા એના વ્યક્તિત્વના કેન્દ્રની શોધને અભિવ્યક્તિ આપે છે. પણ કાંદાના એક પછી એક પડ ઉતારતાં ઉતારતાં એને સમજાય છે કે કાંદાને કેન્દ્ર હોતું નથી. જે સત્યની શોધમાં એ છે તે સત્ય એક પછી એક રહેલાં સ્તરોની નીચે ક્યાંક નથી પરંતુ સ્તરો વચ્ચેની સંબંધની ભૂમિકામાં ક્યાંક છે. રોલાં બાર્થ જે પ્રકારના સાહિત્યના વિવેચનને પુરસ્કારે છે તેમાં પણ કૃતિનો અર્થ ક્યાંક કૃતિમાં ઊંડે ગુહામાં છુપાયેલો અકબંધ અને અક્કડ પડ્યો નથી કે એને શોધવા સપાટીથી ખૂબ ઊંડે જે ઝંપલાવે એને હાથ એ આવી જાય. કૃતિનો અર્થ કૃતિ વાંચનારના ચિત્તમાં કૃતિ જે તરાહો જન્માવે એમાં પડેલો છે. કૃતિ તો ખાલી કેન્દ્ર છે, જેની ફરતે સંકેતો ફર્યા કરે છે અને એ સંકેતો દ્વારા કૃતિને વાંચવાની છે. કૃતિ, બાર્થને મતે કોઈ વ્યક્તિચિત્રની સરજત નથી પણ શુદ્ધ ભાષા ઘટના છે. તેથી કૃતિનું નહીં કૃતિના સર્જકનું નહિ, પણ કૃતિને જુદી જુદી રીતે વાંચી શકનાર વિવિધ ભાવકોની ચેતનાનું માહાત્મ્ય થવું ઘટે. અહીં વિવેચનને સર્જનકૃત્યની નજીકમાં નજીક બેસાડવામાં આવ્યું છે. વિવેચન કૃતિ સર્જે છે. વિવેચક માત્ર હાથપગ વાળીને બેઠો નથી, માત્ર કૃતિઓને પ્રકાશિત કરતો નથી. કૃતિનું વિશ્લેષણ કરતી પ્રજ્ઞાથી, પોતાનાં સ્વપ્ન, પોતાની લાગણીઓ, પોતાના ભાવો, પોતાની કલ્પના અને આંતરચેતનાને તદ્દન અલગ કરી કૃતિની સામે પોતાના ચહેરાને સદંતર ભૂંસીને ઊભો રહ્યો નથી. અહીં વિનમ્ર વિવેચક અને સમર્થ સર્જકની કાળજૂની ખવાઈ ગયેલી પરંપરાની મિથ પહેલી વાર તૂટીફૂટી ગઈ છે. બાર્થના વિવેચન જગતમાં, સર્જક અને વિવેચક એક જ પ્રકારની કપરી પરિસ્થિતિમાં

સામસામા મળે છે એક જ વસ્તુ સામે : અને તે છે ભાષા.

ભાષા એ સાહિત્યની સામગ્રી અને સાહિત્યનું ક્ષેત્ર બને છે એ વાત માલાર્મેથી માંડી મ્યુરિક બ્લેન્શો (Maurice Blancho) સુધીના લેખકોએ સતત સ્વીકાર્યા કરી છે. પણ સાહિત્યને જાણવા પહેલાં ભાષાને જાણો, ભાષાને જાણવા ભાષાવિજ્ઞાનને જાણો, અને ભાષાવિજ્ઞાન એટલે બીજું કંઈ નહિ પણ સંરચનાવાદી ભાષાવિજ્ઞાનને જાણો, એવા સાહિત્યના અભ્યાસ માટે સંરચનાવાદની પ્રખર હિમાયત કરનાર તો છે રોલાં બાર્થ, ફ્રેન્ચ નવ્યવિવેચનનો અગ્રણી. રેસિનનાં નાટકો પરનાં બાર્થના વિવેચનને પડકાર્યું રેમોન્ડ પિકાર્ડે (Raymond Picard); પહેલાં એક સામયિકમાં ૧૯૬૪માં અને પછી એક નાની પુસ્તિકામાં ૧૯૬૫માં. એના પ્રત્યુત્તર રૂપે બાર્થે નવું પુસ્તક લખ્યું ૧૯૬૬માં. આમ, ૧૯૬૪થી ૧૯૬૬નાં વર્ષો દરમ્યાન પારિસનો ફ્રેન્ચ સાહિત્યનો તખ્તો વિવેચનની બે જુદી જુદી દૃષ્ટિ અંગે ખળભળતો રહ્યો. અલબત્ત, બાર્થ અને પિકાર્ડના આ સંઘર્ષને બાર્થના પ્રશંસકો ફ્રેન્ચ સાહિત્યવિવેચનને જોરશોરથી વીસમી સદીમાં ખેંચી જનારા સંઘર્ષ તરીકે ઓળખાવે છે. આ સંઘર્ષે ફ્રેન્ચ નવ્યવિવેચનને એકદમ પ્રકાશમાં આણ્યું. રોલાં બાર્થ સમર્થ વ્યવસ્થાવિદ્ (systematist) છે. એનું સ્થાન છઠ્ઠા દાયકામાં ફ્રેન્ચ બુદ્ધિજીવીઓ વચ્ચે સમજવું હોય તો રેસિન પરના બાર્થના વિવેચનને એકલદોકલ ઘટના તરીકે ઘટાવવી ન જોઈએ પરન્તુ ૧૯મી સદીના ઉત્તરાર્ધની અને વીસમી સદીના પ્રારંભની મુખ્ય વિચારધારાઓ સાથે વિવેચનને સાંકળવા જે સામાન્ય ઝુંબેશ ચાલુ હતી; રેસિનનું વિવેચન તેના એક ભાગ રૂપ છે. છઠ્ઠા દાયકાનાં છેલ્લાં વર્ષો અને સાતમાના પ્રારંભનાં વર્ષો સમર્થ ફ્રેન્ચ સરંચનાવાદનાં વર્ષો છે. ઝાક લાકાન (Jacques Lacan); માઇકેલ ફૂકોલ્ટ (Michel Foncault), કલોદ લેવિ સ્ટ્રાઉસ (Claude Levi Strauss) વગેરે લેખકો, ફ્રોઇડ તરફી માર્ક્સવાદી કે અસ્તિત્વવાદી લેખકોએ છેલ્લાં ત્રીસ વર્ષથી બૌદ્ધિક જીવનનો જે કબજો મેળવેલો એને હસ્તગત કરે છે. આમ જુઓ તો રોલાં બાર્થ ફ્રેન્ચ નવ્યવિવેચનના ત્રીજા તબક્કાનો અગ્રણી છે. માર્ક્સવાદની સામાજિક ચેતનાથી દોરવાતો પહેલો તબક્કો, સોસ્યૂરના ભાષાસિદ્ધાંતને નમૂના રૂપે સ્વીકારતો અને કલોદ લેવિ સ્ટ્રાઉસના સંરચનાવાદી નૃવંશશાસ્ત્રનો બીજો તબક્કો અને સોસ્યૂરના ભાષાસિદ્ધાંતને સંકેતશાસ્ત્રના વ્યાપક સીમાડાઓ સુધી પહોંચાડતો તેમ જ સંકેતોની યાંદચ્છિકતા અને એના અ–વાસ્તવનો સંપૂર્ણ સ્વીકાર કરતો રોલાં બાર્થના સંરચનાવાદનો ત્રીજો તબક્કો. બાર્થનો સંરચનાવાદ ચિત્તનો

સંરચનાવાદ છે. બાર્થ ચિત્તના સંરચનાવાદ દ્વારા અત્યંત મતાગ્રહી (dogmatic) આત્મલક્ષિતા રજૂ કરે છે. છેલ્લાં પ્રગટ થયેલાં બાર્થનાં પુસ્તકો, બાલ્ઝાકની એક વાર્તાનું વિશ્લેષણ કરતું પુસ્તક s/z (૧૯૭૦) અને બીજું કૃતિનો આનંદ ચર્ચતું પુસ્તક Le Plaisiv du Texte (૧૯૭૩)–માં બાર્થ સ્પષ્ટ કહે છે કે સાહિત્ય દ્વારા આપણે સામાજિક વાસ્તવિકતા જાણી શકીએ કે સાહિત્યકૃતિની આંતર સંરચના વિશે જાણી શકીએ એમ માનવું ભૂલભરેલું છે. વાસ્તવિકતા છેવટે તો માનસસર્જન છે, અને વિવેચન દ્વારા આપણે જે જાણી શકીએ છીએ તે તો આપણા પોતાના જ ચિત્તના આકારો. ઘણું બધું, પારિસનું આ ફ્રેન્ચ નવ્યવિવેચન આત્મલક્ષિતાની ઉત્કટ પૂર્ણતાઓને તાકે છે.

પરંતુ આ ફ્રેન્ચ નવ્યવિવેચનની ઝુંબેશને, એની પૂર્વે થઈ ગયેલી રશિયન સ્વરૂપવાદની અને અમેરિકન નવ્યવિવેચનની ઝુંબેશ સાથે દૂરનો પણ સંબંધ છે. આ ત્રણે ઝુંબેશો, એક રીતે જોઈએ તો, અત્યંત ઝડપથી સંકુલ થતી જતી વીસમી સદીમાં સાહિત્યનું સ્થાન નક્કી કરવાની ઇચ્છામાંથી પ્રગટેલી ઝુંબેશો છે. ત્રણે ઝુંબેશો જાણે છે કે કવિતાને પ્રબળપણે સંરક્ષવી પડશે. આમ તો ત્રણે ઝુંબેશોએ એક જ ધ્યેયને લક્ષમાં રાખેલું છે પણ તેમની પ્રવૃત્તિશોધો, જુદી જુદી ધારણાઓ પર, જુદી જુદી તર્કસરણીઓ પર અને જુદાં જુદાં તારણો પર અવલંબી છે. ત્રણેની શોધ સાહિત્યની સાહિત્યિકતા (literaryness) અંગેની શોધ છે.

રશિયન સ્વરૂપવાદીઓ સો સો વર્ષથી ચાલી આવેલા બિભત્સ સમાજકરણ (socialization) અને પ્રતીકકરણ (symbolicizims)ની સામે પડેલા; જ્યારે અમેરિકન નવ્યવિવેચન જીવનકથાપરક પાંડિત્ય અને વિવેચનપરક સંસ્કારવાદની લાંબી પરંપરા દ્વારા કવિતા ભાષાના થતા દુરુપયોગ સામે ઊકળેલા. બાર્થ પણ અમેરિકન નવ્યવિવેચકની જેમ સાહિત્યિકતા સાથે સંબંધ ધરાવે છે; અને પોતાને સંરચનાવાદી તરીકે જાહેર કરે છે. એને પણ કવિતાની ભાષા સાથે જબરી નિસ્બત છે. કૃતિ જે છે તેને તેમ કૃતિ તરીકે વાંચવાની તેની હિમાયત છે. અમેરિકન નવ્યવિવેચકની જેમ બાર્થ પણ કૃતિને જીવનકથાના સંદર્ભો સાથે કે ઐતિહાસિક સંદર્ભો સાથે સાંકળવાનો વિરોધી છે. રિચાર્ડ્ઝ, બ્લેઇક મુર, ટેઇટ કે રેન્સમની જેમ એનો ઝોક પણ કૃતિની પવિત્રતા (sacredness of the text) તરફનો છે. અમેરિકન નવ્યવિવેચક કૃતિથી સંપૂર્ણ સંલગ્ન રહે છે. કૃતિથી ક્યાંક ફંટાવું એ એને મન દોષ છે. કૃતિમાં

દૃઢપણે અને સ્વાયત્તપણે રોપાયેલી સામગ્રીનું તદ્દન બિનંગત અને તટસ્થ આદર્શોથી વિવરણ કરવાની એ ઇચ્છા રાખે છે. પણ બાર્થ કૃતિથી સંપૂર્ણ સંલગ્ન રહેવાની વાત સ્વીકારતો નથી. કૃતિથી સંપૂર્ણ સંલગ્ન રહેવાનું કૃત્ય, બાર્થને મન, આત્મપ્રતારણાનું કૃત્ય છે, કદાચ અપ્રમાણિકતાનું કૃત્ય છે. કારણ, બાર્થનું માનવું છે કે કોઈ કૃતિ, બિનંગત કૃતિ નથી; કોઈ વિવેચનની પરિસ્થિતિ ક્યારેય તટસ્થ કે નિર્દોષ નથી. કોઈ વિચારસરણી ન હોવી એ વિવેચનમાં ગુનો નથી પણ એને અંગે ચુપ રહેવું એ અવશ્ય ગુનો છે. વિવેચન માત્ર ચોક્કસપણે આત્મલક્ષી જ હોય. અને વિવેચક પોતાના અભિગ્રહો અને પોતાના વ્યક્તિત્વથી અલગ રહીને કૃતિનું વિવરણ કરે છે એવી જો વિવેચક અંગે માન્યતા હોય તો તે ભ્રામક માન્યતા છે. બાર્થ છેક બીજે છેડે જઈ વિવેચન પ્રક્રિયાને આત્મલક્ષિતા સાથે એકરૂપ કરી દે છે. અહીં સ્પષ્ટ થશે કે અમેરિકન નવ્યવિવેચનની જેમ બાર્થ કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનને ઝંખે છે પણ કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન એ જે માર્ગે ઝંખે છે તે માર્ગ અમેરિકન નવ્યવિવેચનથી બહુ દૂરનો છે. બાર્થને મતે કૃતિને, કૃતિ ભણી પાછા ફરવા માટે છોડવાની જ રહે છે. કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનનો જો બચાવ કરવો હોય તો તર્કશાસ્ત્ર, ઇતિહાસ મનોવિશ્લેષણ બધું જ જાણવું પડશે. બાર્થ પ્રશ્ન કરે છે કે કયા ધોરણને લક્ષમાં રાખી તમે કહી શકો કે સાહિત્યમાં પ્રતીક અને મિથ અંતર્ગત છે અને મનોવિજ્ઞાન, સમાજવિજ્ઞાન, તર્કશાસ્ત્ર વગેરે અંતર્ગત નથી? આમ, અમેરિકન નવ્યવિવેચને કૃતિને માત્ર કૃતિ બહારના અર્થોના જગતથી જ કાપી નહોતી નાખી, પરંતુ સર્જક અને ભાવકના આંતરવિશ્વથી પણ કાપી નાખેલી, અને કૃતિની સ્વાયત્તતાને સ્થાપિત કરવા જગત, સર્જક, ભાવક અન્ય કૃતિઓ, સાહિત્યિક ઇતિહાસ અને સૈદ્ધાંતિક રીતે અર્થઘટનના કાર્ય માત્રથી વંચિત કૃતિને સંવૃત્ત (closed) કરી દીધેલી. કૃતિમાં શબ્દનો દરેક અર્થ સંબંદ્ધ નથી. કૃતિમાં સંદર્ભ કે સંદર્ભનાં દબાણો જે અર્થો લઈ આવે તે જ સ્વીકારપાત્ર હોય. નિર્દેશક અર્થો કે મનોવિશ્લેષણાત્મક યા સામાજિક અર્થઘટનોને સંપૂર્ણ તિરસ્કારવામાં આવેલા કારણ આ પ્રકારના અર્થો કૃતિના વિશિષ્ટ સંદર્ભને ઉલ્લંઘી જાય છે.' ટૂંકમાં, કવિતાની વિભાવના અમેરિકન નવ્યવિવેચનમાં શૂન્યતાની કિંમત ચૂકવીને શુદ્ધતા હાંસિલ કરવાના ભયમાં મુકાયેલી હતી. આની સામે બાર્થ, કૃતિને એકદમ વિવૃત્ત (open) કરી દેવાના મતનો છે. બાર્થ કહે છે કે કૃતિ જો ખરેખર સ્વાયત્ત હોય, કૃતિ, કૃતિ બહારના ઐતિહાસિક સમયથી કે સર્જકના જીવનથી કે ઇતિહાસ ઘટનાઓથી નિયંત્રિત ન થતી હોય તો

સંબધ્ધ (relevant) સંદર્ભને નિયંત્રિત કરવાનો કે નિર્ણિત કરવાનો કોઈ જ માર્ગ નથી. બાર્થ ભારપૂર્વક જણાવે છે કે વાસ્તવિક જીવનમાં, અલબત્ત, અનેક અર્થો પરિસ્થિતિઓ દ્વારા નિયંત્રિત થતા હોય છે, જ્યારે સાહિત્યમાં કોઈ વાસ્તવજીવન નથી, જે અર્થને નિયંત્રિત કરી આપી શકે. ને તેથી બાર્થને માટે સાહિત્યમાં બધા જ સંદર્ભો સરખેસરખા શકય અને પ્રમાણભૂત છે. આ પ્રમાણભૂતતા વિવેચનમાં મહત્ત્વની છે; નહિ કે સત્ય. વિવૃત્ત કૃતિ તરફ કોઈ પણ માર્ગે જવાની વિવેચકને છૂટ છે પરંતુ એ જે માર્ગે જાય એ માર્ગના નિયમોથી એ નિયંત્રિત હોવો જરૂરી છે. આનો અર્થ એમ તો નથી જ થતો કે કોઈ કંઈ પણ કહી શકે. આનો અર્થ એમ થાય છે કે કોઈ કંઈ પણ કહી શકે પણ એ બેજવાબદારીપૂર્વક કહી શકે નહિ. હવે, કૃતિ મનુષ્યે સર્જેલા કોઈ પણ શાસ્ત્ર માટે વિવૃત્ત છે ત્યારે મનોવિજ્ઞાન, સમાજવિજ્ઞાન, ફિલસૂફી વગેરે પ્રમાણભૂત વિવેચન અભિગમો ગણાય અને ન પણ ગણાય. કૃતિનો નવો અર્થ નીપજાવવાના કાર્યમાં એમનો ઉપયોગ પ્રમાણભૂત છે, પરંતુ જો એમનો ઉપયોગ કોઈ કૃતિને કોઈ ચોક્કસ વ્યવસ્થામાં સ્થિર કરી દેવાની દિશામાં થયો હોય તો તે પ્રમાણભૂત નથી. બાર્થનું આ વિશેષ પ્રદાન છે.

બીજી બાજુ રશિયન સ્વરૂપવાદીઓએ એવા જ દૃઢ નિશ્ચય સાથે સ્વાયત્ત કાવ્ય પદ્ધતિની શોધ આદરેલી; અને અમેરિકન નવ્યવિવેચકોની જેમ એમણે પણ કવિતાને અન્ય શાસ્ત્રોને શરણે જતી કે શાસ્ત્રોથી શોષિત થતી અટકાવેલી. પણ રશિયન સ્વરૂપવાદીઓ સાહિત્યની સ્વાયત્તતા સાહિત્યને જગતથી કે અન્ય શાસ્ત્રોથી કે ઇતિહાસથી કાપી નાખ્યા વગર સ્થાપિત કરી શકેલા. વિકટર શ્કલોવ્સ્કીના 'જે અનુભવાય છે તે કલા છે'ના સિદ્ધાન્તે એમ બતાવ્યું કે એકની એક કૃતિ કલાકૃતિ હોઈ શકે અને ન પણ હોઈ શકે. સાહિત્યના ઇતિહાસની કોઈ ચોક્કસ ક્ષણે એ કૃતિનો કેવી રીતે પ્રત્યક્ષ થાય છે એની પર એનો આધાર છે. રશિયન સ્વરૂપવાદીઓનો સાહિત્ય વિશેનો આ જે મત છે કે સાહિત્ય ઇતિહાસ બદલાય એમ બદલાય છે અને સાહિત્યનો અર્થ હંમેશ માટે મુકરર કરી શકાતો નથી, એને રોલાં બાર્થના મત સાથે ઘણું સામ્ય છે. બાર્થનો અભિપ્રાય છે કે સાહિત્યનો અર્થ, કોઈ ઐતિહાસિક સમયમાં અસ્મીભૂત કરીને રાખવા જેવી વસ્તુ નથી પણ સાહિત્યનો અર્થ અનુગામી સમયના સર્વ અર્થઘટનો માટે અને મનુષ્યની વિકસતી જતી જ્ઞાનક્ષિતિજો માટે હંમેશાં ખુલ્લો રહે છે. પરંતુ બાર્થનું આ સમસ્ત વિવેચન (total criticism) ન તો અમેરિકન નવ્યવિવેચન પાસે છે, ન તો રશિયન સ્વરૂપવાદીઓ પાસે છે. અમેરિકન

નવ્યવિવેચન અને રશિયન સ્વરૂપવાદ બંને ચેતનાના અન્ય આવિર્ભાવો સાથે સાહિત્યને સંકલિત કરવાને બદલે સાહિત્યને એનાથી અલગ કરે છે.

ચેતનાના અન્ય આવિર્ભાવો સાથે સાહિત્યને સંકલિત કરનાર રોલાં બાર્થનું સમસ્ત વિવેચન ભાષા તરફના એના અભૂતપૂર્વ પક્ષપાતમાંથી જન્મ્યું છે. બાર્થ, એના પોતાના જણાવ્યા પ્રમાણે એક જ વ્યાધિથી પીડાય છે : એ ભાષાને જ જુએ છે. સાહિત્ય ભાષા દ્વારા નહિ, ખરેખર તો ભાષા, સાહિત્ય દ્વારા પ્રગટ થાય છે; એવો બાર્થનો ખ્યાલ છે. ભાષા અંગેનો બાર્થનો ખ્યાલ સોસ્યૂરના ભાષાસિદ્ધાંતથી વિશેષ ઘડાયેલો છે. બાર્થ, લેખનને સંકેતોની એક વ્યવસ્થા રૂપે જુએ છે. બાર્થનું સૌથી મોટું પ્રદાન ભાષાને માધ્યમ તરીકે સ્વાભાવિક કે સહજ માનીએ છીએ અથવા તો એની માધ્યમ તરીકેની જે આપણે સભાનતા ગુમાવી બેઠાં છીએ એ તરફ સભાન કરવાનું છે. ભાષા વિચારસંક્રમણમાં એક કૃત્રિમ સંકેતોની વ્યવસ્થા છે. સંકેતોની કોઈ પણ વ્યર્વસ્થા, આમેય કૃત્રિમ અને યાદચ્છિક હોય છે. એ સમજાવવા બાર્થ વારંવાર કુસ્તીબાજો (wrestlers)ના સંકેતો અને ચેષ્ટાઓનું ઉદાહરણ આપે છે. વાસ્તવિક જીવનમાં કયારેય સંપૂર્ણ હયાત નથી એવી પરિસ્થિતિનો અને એવા ભાવોનો કુસ્તીબાજો અભિનય કરતા હોય છે. કુસ્તીબાજોની કલા અનુકરણશીલ (mimetic) નથી પરંતુ સંકેતશીલ (semiotic) છે. બરાબર આ જ રીતે સાહિત્ય, જીવન જેવું કયાંય ન હોઈ શકે; કારણ કે જીવનનું એક અનિવાર્ય લક્ષણ છે કે સ્વરૂપહીન હોવું, જ્યારે સાહિત્યનું અનિવાર્ય લક્ષણ છે સ્વરૂપયુક્ત હોવું. બાર્થની સાહિત્યિક વિચારણામાં અને ખાસ કરીને એના પુસ્તક Writing Zero Degreeમાં બાર્થે સાહિત્યની કૃત્રિમતાને વારંવાર પ્રકાશમાં આણી છે. આમ, સાહિત્ય અંતરસ્થ સંબદ્ધ સંકેતોની વ્યવસ્થા હોવાથી સાહિત્યનો અર્થ જે જન્મે છે તે સંકેતોની પાછળ રહેલા વાસ્તવિક જીવનના ખરેખરા પદાર્થોના નિર્દેશોથી નહિ, પરંતુ સંકેતો જેનાથી રચાયા હોય એની સામગ્રીની ભિન્નતામાંથી નીપજે છે. સાહિત્ય વિચારસંક્રમણનું માધ્યમ કે પૂર્વે વિચારીને પછી તૈયાર કરેલી સામગ્રી નથી. બાર્થ, પ્રતીકવાદીઓના સ્વાયત્ત સાહિત્ય અંગેના અભિગમને વિસ્તારીને ત્યાં સુધી કહે છે કે માહિતીની સામગ્રી આપતું કોઈ પણ પુસ્તક સાહિત્ય નામને પાત્ર ઠરતું નથી. સાહિત્ય ખરેખર તો ભાષાથી કંઈ વિશેષ નથી. ભાષા જે સંકેતોની વ્યવસ્થા છે એનું અંતઃસત્ત્વ ઉપદેશમાં, સંદેશમાં કે નિશ્ચિત અર્થઘટનમાં નથી, પણ વ્યવસ્થામાં છે. સાહિત્યવિવેચકે આ વ્યવસ્થાને તપાસવાની

છે. જેમ ભાષાવિજ્ઞાની વાક્યનો અર્થ નિષ્પન્ન કરતો નથી પણ વાક્યની જે સંરચના દ્વારા અર્થસંક્રમણ શક્ય બને છે તે સંરચનાને સ્થાપિત કરતો હોય છે તેમ સાહિત્યવિવેચકે સંરચના સ્થાપિત કરવાની છે.

સાહિત્યકૃતિની આ સંરચનાઓને સમજવાનું એટલા માટે શક્ય છે કે કૃતિનો પોતાનો કોઈ નિશ્ચિત, હંમેશ માટે ખોડી દીધેલો, અપરિવર્ત્ય અર્થ નથી. શબ્દકોશમાં આપ્યા મુજબનો જો શબ્દનો એક જ અર્થ હોત અને અન્ય અર્થ આવીને ભાષાને નિશ્ચિત (certainties)માંથી મુક્ત ન કરતાં હોત તો સાહિત્યનો સંભવ જ ન હોત. બાર્થનું માનવું છે કે સાહિત્ય ભાવક સમક્ષ એક પ્રહેલિકા તરીકે પ્રગટ થાય છે. સાહિત્યની ભાષા રબર અને મોલેસિસ વચ્ચેનું રૂપ છે. કોઈ નિયમ તરીકે એક અર્થને સ્થિર કરી શકાય. કૃતિ ખરેખર તો એવો પ્રશ્ન કે સંકેત છે, જેનો કોઈ જવાબ નથી. જો સંકેતને જવાબ જડે છે તો ત્યારે જડે છે જ્યારે વાચક કે વિવેચક પોતાના ઇતિવૃત્તમાંથી કે સ્વાતંત્ર્યમાંથી કે પોતાની ભાષામાંથી એને કોઈ અર્થ પૂરો પાડે. જો બધા ભાષાના સંકેતો એક અને ફક્ત એક જ અર્થનો, અનિવાર્યપણે એક જ અર્થનો નિર્દેશ કરતાં હોત તો મનુષ્યના સ્વાતંત્ર્યનો મહત્ત્વનો અંશ લુપ્ત થઈ ગયો હોત. ભાષાની સંદિગ્ધતા દ્વારા ઘટનાઓને જુદી જુદી રીતે અર્થઘટન કરવાની અને સતત વસ્તુઓને ભિન્ન રીતે જોવાની શક્તિ એની પાસે રહી ન હોત. ઉદાહરણ તરીકે જો જગતમાં 'ખુરશી'નો અર્થ શાશ્વતકાળ પર્યંત બધા જ શબ્દકોશમાં વ્યાખ્યાયિત થઈ ગયો હોત તો માનવભાષા એટલી બધી પૂર્વનિર્ણિત હોત કે સ્વાતંત્ર્યનો કોઈ વિચાર જ ઊગવા ન પામ્યો હોત. બાર્થ આ સ્વાતંત્ર્યને લક્ષમાં રાખી સાહિત્ય અંગે ત્રણ પ્રકારની અનંતતાનો સામનો કરવા આપણને નિમંત્રે છે : (૧) વ્યવહાર ભાષા, ભાષાના આ સમુદ્રમાંથી સાહિત્યના સંકેતો ખેંચવામાં આવ્યા છે. (૨) સંકેતો, જેને પોતાને કોઈ નિશ્ચિત સીમા કે સરહદ નથી. (૩) કૃતિ પોતે, જે આગળ, પાછળ અને બહાર બધે એક સુવ્યવસ્થિત પ્રક્રિયા રૂપે વિસ્તર્યા કરે છે. આ પરિસ્થિતિ સ્પષ્ટ કરે છે કે કૃતિનો અર્થ એ જ હોય, જે ભાવક પોતે એને આપે; અને તો પછી અસંખ્ય શક્ય અર્થોને લક્ષમાં રાખવા ઘટે. આને બાર્થ અનંત સંલેખનતા (infinite trencribability) અને 'વિવેચન ભાષાઓની બહુસંખ્યતા' (plurality of critical languages) તરીકે ઓળખે છે.

બાર્થ કહે છે કે શબ્દોમાં, નિઃશંક, અર્થ પૂરેપૂરો છે, પરંતુ એક વારમાં

એ આપણને ધરી દેવામાં નથી આવતો. આ અર્થ આપણે બદલાતા અભિગમોની નિશ્ચિત શ્રેણીઓ દ્વારા ક્રમશઃ મેળવીએ છીએ. બાર્થ એના પુસ્તક 'Sur Racine'-માં રેસિનનાં નાટકોને આ સંદર્ભમાં તપાસતાં જણાવે છે કે રેસિનનાં કરુણાંત નાટકોનાં પદ્યની જો કોઈના પર ભૂરકી હોય તો એને મન એ કવિતા છે, જો એના કાર્ય પર ફિદા હોય તો નાટક છે અને આ નાટ્યાત્મક કવિતાને જો બૌદ્ધિક પ્રક્રિયા સાથે સાંકળવામાં આવે તો તે મનુષ્યના જીવનને પ્રગટ કરે છે. આનો અર્થ એ થયો કે રેસિનની કૃતિને બદલી શકાવાની નથી. પરંતુ એ કૃતિઓ સતત રૂપાંતરિત થતી રહે છે; એ હવે વિકસવાની નથી, પરંતુ એને વધુ સમૃદ્ધ કરી શકાય છે; એમાં સુધારોવધારો થઈ શકવાનો નથી પરંતુ એ કૃતિનું નવા ભાવકોના ચિત્તસમાગમથી નવા ઇતિહાસ સમાગમથી નવકરણ કે નવસંસ્કરણ જરૂર સાધી શકાય છે. એક વાર અર્થ હાથમાં આવ્યો તે આવ્યો, એવું કશું છે નહિ. કૃતિમાં અર્થ દટાયો છે અને એને ખણી કાઢવાનો છે, એમ વિવેચન કોઈ પુરાતત્ત્વ ખાતાની શાખા નથી. જે ક્ષણે કૃતિ જન્મે છે તે ક્ષણથી જ વિવિધ અને વિસંવાદી અર્થ કૃતિ સાથે જ સહઅસ્તિત્વ પામ્યા હોય છે. વળી, જુદે જુદે સમયે ઇતિહાસની સાથે સાથે બીજાં પરિપ્રેક્ષ્યો દાખલ થતાં એક વસ્તુમાં નવા અર્થો દેખાવા માંડે છે. આ રીતે કૃતિ 'હોતી' નથી કૃતિ 'થવાની' હોય છે. જે અર્થ શોધાશે, જે અર્થ છે અને જે અર્થ હતો, એને આધારે જ સાહિત્યકૃતિની વ્યાખ્યા થઈ શકે. કૃતિ અનિશ્ચિત ભવિષ્યમાં, સતત શક્યતામાં લંબાયા કરે છે; એને કોઈ એક ચોક્કસ સમયમાં અસ્મીભૂત કરી થીજવી ન શકાય. આ કારણે નિતાન્ત વિવૃત્તતા (openness), બહુ-અર્થતા અને અવિજેય સંદિગ્ધતા કૃતિ સાથે હંમેશ સંલગ્ન રહે છે.

બાર્થના મત પ્રમાણે કૃતિની સંરચના નહિ, પણ કૃતિની વિવૃત્તતાને કારણે ભાવક જે સંરચના એમાં જુએ તે મહત્ત્વની વાત છે. એટલે બાર્થનો ભાર સંરચના (structure) પર નહિ પણ સંરચનાકરણ (structuration)-ની પ્રક્રિયા પર છે. બાર્થ ભાવકની સંરચનાકરણની પ્રક્રિયા પર આટલો બધો ભાર મૂકે છે એનું કારણ એ છે કે બાર્થને મતે આપણે વાસ્તવિક જગતના સંપર્કમાં આવવા જ્યારે જ્યારે મથીએ છીએ ત્યારે ત્યારે આપણા માર્ગમાં ભાષા, વચ્ચે અવરોધ રૂપ આવે છે. તો પછી એ અવરોધ રૂપ ભાષાની નાનામાં નાની વિગતને પણ શા માટે માણવી ન જોઈએ ? જો આપણે આપણી આસપાસનો એ અવરોધ ભાંગી ન શકતાં હોઈએ તો એ અવરોધની સંરચના જે કંઈ આપણામાં આનંદ જગાડે છે એને સ્વીકારવો જોઈએ.

૨૩ એતદ્ ઑક્ટોબર ૭૮

સાહિત્યની વિષયસામગ્રી આ જ કારણે લીંબુની જેમ નીચોવી લઈ શકાતી નથી. સર્જનનો દેખીતો નક્કર ગર્ભભાગ બાર્થને માટે ખાલીપો કે અભાવ છે. કૃતિ પહેલાં કશું હોતું નથી અને કૃતિનો કોઈ ખરેખર અર્થ સ્પષ્ટ કરવાનો હોતો નથી. બાર્થ, એના ૧૯૭૩માં બાલ્ઝાકની Sarrasine વાર્તાના વિશ્લેષણ ઉપર પ્રગટ થયેલા પુસ્તક S/Zમાં આ જ દલીલ કરે છે કે કૃતિને કોઈ ખરેખરો અર્થ હોતો નથી. કૃતિને જે મૂલ્ય અને અર્થ સાંપડે છે તે તો એને આધારે કે કૃતિ કેટલે સુધી વાચકને પોતાની રીતે પુનર્લેખન કરવા દે છે. બાર્થ સૂચવે છે કે જે કૃતિઓ અગણ્ય વાર વાચકને પોતાનું પુનર્લેખન કરવા દે એ કૃતિઓ ઉત્તમ કૃતિઓ છે. આ જ કૃતિઓને બાર્થ આધુનિક ગણે છે; અને એને પ્રશિષ્ટ કૃતિઓથી વિરોધાવે છે. પ્રશિષ્ટ કૃતિ સામાન્ય અભિપ્રાયો અને સ્વીકૃત વિચારધારાઓના ગૂંગળાવતાં સ્તરોનું ઓચાવી નાખે એવું સંમિશ્રણ વાચક આગળ રજૂ કરી વાચકની સ્વતંત્ર કલ્પનાના ક્રિયાવેગને અટકાવે છે; જ્યારે આધુનિક કૃતિઓ વાચકને નવેસરથી કૃતિ રચવા પ્રેરે છે, પ્રોત્સાહિત કરે છે.

અત્યાર સુધી વાચક વિવેચક અંગેનો આપણો ખ્યાલ સાહિત્યના અર્થના ગ્રાહકો (consumers) તરીકેનો છે; બાર્થે વાચક વિવેચકની અસાધારણ ક્રિયાશીલતા કલ્પી છે; અને વાચક વિવેચકને સાહિત્યના અર્થના ગ્રાહકો મિટાવી એમને સાહિત્યના અર્થના ઉત્પાદકો (producers) બનાવ્યા છે. બાર્થનો લેખકના સંપૂર્ણ વિલય (Death of the author)નો મુદ્દો પણ અહીં જ ઉપસ્થિત થાય છે. પોલ વાલેરીની જેમ બાર્થ પણ માને છે કે પોતાની કૃતિના કોઈ પણ પ્રકારના અર્થઘટનની વિરુદ્ધમાં કે એની તરફેણમાં ચુકાદો આપવાનો સર્જકને કોઈ અધિકાર નથી. બાર્થ તો સર્જકનું જીવન અને સર્જક જે પુસ્તકો લખે છે એ બે વચ્ચેના સંબંધને જ સદંતર નકારે છે.

બાર્થનો આ સમસ્ત વિવેચન અંગેનો અભિગમ જોતાં એમ લાગે છે કે અત્યાર સુધી ભૂતકાળમાં વિવેચક જે મૂલ્યાંકન કરતો તેમ જ અભિપ્રાયો ઉચ્ચારતો અને આનંદને સુગ્રથિત કરવાનું ટાળતો, એમાં પરંપરાના વિવેચકના કાર્યનો બાર્થે છેદ ઉડાડ્યો છે. બાર્થનો વિવેચક પ્રજાની આંખ ખોલવાનું કામ કે પ્રજાને કેટલાક લેખકોની અભિમુખ કરવાનું કામ કરતો નથી; બાર્થનો વિવેચક કૃતિની હયાત મુશ્કેલીઓમાં ઘણી વાર બીજી વધુ મુશ્કેલીઓનો ઉમેરો જ કરે છે; કારણ બાર્થનો વિવેચક સાહિત્યનો વિવેચક એથી વધુ એ સાહિત્યનો સિદ્ધાન્તકાર છે અને ભાષાનો ફિલસૂફ છે. બાર્થ અભિનિ-

વેશપૂર્વક કહે છે વિશદતાનો કોઈ સિદ્ધાંત હયાતી ધરાવતો હશે તો તે સંકેતો અંગેના કોઈ પ્રશિષ્ટ સંપ્રત્યયમાં જ ધરાવતો હશે, કૃતિના કેન્દ્રમાં કોઈ એક અર્થ હોય અને એ અર્થ વિવેચક કે વિવરણકાર પ્રકાશમાં લાવે, એવા જૂના ખ્યાલને પરાસ્ત કરતાં અને એનું કારણ દર્શાવતાં બાર્થ જણાવે છે કે આ પ્રકારનો વિવેચન અભિગમ એક એવી વિચિત્ર પૂર્વધારણા પર આધારિત છે કે લેખકને કશુંક કહેવાનું છે. બાર્થ, રોબ ગ્રિયેની જેમ સ્પષ્ટ માને છે કે લેખક એ જ છે જેને કશું કહેવાનું નથી. બાર્થને મન, ભાષા અને ભાષા જ એક માત્ર સાહિત્યની સામગ્રી છે. આમ ફ્રેન્ચ નવ્યવિવેચન અને એનો મુખ્ય સૂત્રધાર રોલાં બાર્થ ઝનૂનપૂર્વક માને છે કે સાહિત્યમાં વાસ્તવમાં ભાષાની સાથેનો સતત સંઘર્ષ છે, સતત સર્જનશીલ સંઘર્ષ છે.

અલબત્ત, રોલાં બાર્થનું વિવેચન એક બાજુ જો સર્જકનો છેડો કાપી નાખી બીજી બાજુ ભાવકને જ છેડે વળગી પડતું હોય તો એનાં ભયસ્થાનો પણ ઓછાં નહિ હોય. જો અત્યાર સુધીનું વિવેચન સર્જક અને સર્જકના જીવનના સંદર્ભોને ખેંચી લાવીને દોષ કરતું રહ્યું તો રોલાં બાર્થનું અને અત્યાર પછીનું વિવેચન આત્મલક્ષિતાના તાર સ્વર પર ભાવકના જીવનના સંદર્ભોને ખેંચી લાવીને નવા પ્રકારની ભૂલો કર્યા વગર નહિ રહે. વિવેચકને કૃતિના સંકેતો ઉકેલવા માટે કોઈ પણ માર્ગ અપનાવવાની છૂટ છે અને એ માર્ગના નિયમો અને નિયંત્રણોને લક્ષમાં રાખીને જે કહેવાનું હોય તે કહેવાની પણ છૂટ છે છતાં એ જે કહે તે બેજવાબદારીપૂર્વક ન કહે એવો બાર્થનો મતાગ્રહ છે. પરંતુ બેજવાબદારીનાં ધોરણો કોણ નક્કી કરશે, કેવી રીતે નક્કી કરાશે એની પણ મૂંઝવણ નાનીસૂની નથી. તોપણ, રશિયન સ્વરૂપ અને અમેરિકન નવ્યવિવેચન પછી રોલાં બાર્થના આ ફ્રેન્ચ નવ્યવિવેચને કશુંક જે તૈયાર છે એને ન સ્વીકારી, પ્રશિષ્ટ પાણીની ચોખ્ખાઈને જે રીતે વૈજ્ઞાનિક સંજ્ઞાઓની અશુદ્ધિઓથી ડહોળી નાખી છે અને વીસમી સદીના વિવેચનને ઊહાપોહ દ્વારા એક વધુ ગતિ આપી છે એ સંદર્ભમાં ફ્રેન્ચ નવ્યવિવેચનની વિશેષ નોંધ લીધા વિના અને એના મુખ્ય પ્રણેતા રોલાં બાર્થનો વિવેચન સિદ્ધાંત લક્ષમાં લીધા વિના ચાલે તેમ નથી. અમેરિકન વિવેચક સુઝાન સોમ્ટાગે બાર્થને આથી જ સૌથી વધુ કુશલ સુરુચિપૂર્ણ અને વિચક્ષણ આધુનિક સાહિત્યવિવેચક તરીકે ઓળખાવ્યો છે.

સંદર્ભગ્રંથો :

(1) Elements of Semiology — Roland Barthes

(2) The New Criticism in France — Serge Doubrovsky
Tr. : Derek Coltman.

(3) Roland Barthes : a Conservative Estimate — Philip Thody

(4) Literary Criticism : Idea & Art — W. K. Wimsatt

(5) European Literature :
The Penguine Companion to Literature — Anthomy Thorlby

(6) The Theory of Novel — John Halpenin

(7) Modern Poetry and the Idea of Language :
A Critical and Historical Study — Gerald Bruns

(8) London Magazine — 1977 December

(9) Holes and Corners Ronald Hayman : Encounter, July 1976

(10) Old Furniture and Nonvelle Critique — George Watson
Encounter, Feb. 1975

(11) A Mode of Knowledge — Annette Lavers
TLS. : Aug. 1, 75

સાહિત્યના તુલનાત્મક અધ્યયનની દિશામાં

શિરીષ પંચાલ

૧૯૭૩માં શ્રી ભોળાભાઈ પટેલનો 'અધુના' વિવેચનસંગ્રહ બહાર પડ્યો ત્યારે શ્રી રાધેશ્યામ શર્માએ વાજબી રીતે તેને 'રોકડા અભ્યાસલેખો'ના સંગ્રહ તરીકે આવકાર આપ્યો હતો. જે ગાળામાં વિવેચન સંગ્રહ બહાર પાડવા એ રમત બહુ સહેલી હતી તે ગાળામાં લેખોની પસંદગી પાછળ વિવેક વાપરીને સંગ્રહ બહાર પાડવામાં વિદ્વત્તા ઉપરાંત એક પ્રકારની શિસ્ત પણ જોવા મળી હતી. કદાચ પહેલો વિવેચન સંગ્રહ હોઈ વિવેચક પણ સ્વાભાવિક રીતે વધારે કાળજી લે. વર્ષો પહેલાં શ્રી ઉમાશંકર જોષીએ ગ્રંથ બહાર પાડતા લેખકોના અનુસંધાનમાં 'બે પૂઠાં વચ્ચે હૃદય પ્રવેશ્યું છે?' એવો લેખ લખીને થોડી ચેતવણી આપી હતી. એ ચેતવણી મોટે ભાગે તો બહેરા કાનોએ જ અથડાઈ હતી, ક્યારેક 'અધુના' જેવા ગ્રંથમાં એ ચેતવણીને ધ્યાનમાં રખાઈ હતી.

'અધુના' અને 'પૂર્વાપર' * વચ્ચે આમ તો ત્રણચાર વર્ષનો જ ગાળો છે. પણ આ ત્રણચાર વર્ષમાં પેલી ચેતવણી પ્રત્યેનું ધ્યાન ઓછું થયું હોવાનાં નિદર્શનો આપણને મળી રહે છે. 'અધુના' અને 'પૂર્વાપર' બંને સંગ્રહોના લેખોને સરખાવીશું તો આપણને જણાઈ આવશે કે આ વિવેચકે સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચા કરતાં કૃતનિષ્ઠ ચર્ચા અને તુલનાત્મક અભિગમ પર વધારે ભાર આપ્યો છે. 'અધુના'માં લગભગ છસાત લેખ ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં લખાયા હતા. બાકીના લેખો કૃતિનિષ્ઠ અને તુલનાત્મક અભ્યાસનું પરિણામ હતા. નિર્ભીકતા અને સ્વસ્થતાના લક્ષણો ધરાવતા વિવેચકનાં ભવિષ્યનાં લખાણો આપણી

* પૂર્વાપર : ભોળાભાઈ પટેલ. પ્રકાશક : આર. આર. શેઠની કું., પ્રથમ આવૃત્તિ, જુલાઈ, ૧૯૭૬; મૂલ્ય રૂપિયા સત્તર.

વિવેચનાને સમૃદ્ધ કરશે એમ ન માનવાને કોઈ કારણ ન હતું. છતાં એ આશા પૂરેપૂરી સંતોષાઈ નહીં એ વાત 'પૂર્વાપર'ના વિવેચન સંગ્રહને જોતાં સ્પષ્ટ તરી આવે છે.

'પૂર્વાપર'નાં કુલ ચોવીસ લેખમાંથી ૭ લેખ પાશ્ચાત્ય સર્જકો અને કૃતિઓને લગતા છે. ૭ લેખ બંગાળી અને ઉડિયા સાહિત્યને લગતા છે. ૭ લેખ કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાના છે. બાકીના વિવિધ વિષય પરનાં લખાણો છે.

આપણી વિવેચનામાં વર્ષો સુધી 'ઘરદીવડા શા ખોટા' અને 'જે દેવ સ્થાપ્યા તે સ્થાપ્યા' જેવા મંત્રોનું વર્ચસ્ રહ્યું હતું. આ વર્ચસ્‌ને કારણે આપણી રુચિ સંકુચિત થઈ જવાનો સંભવ હતો પણ તેવા સમયે બ. ક. ઠાકોરે આપણી રુચિને ઉદાર બનાવવા પર ભાર મૂક્યો. આપણામાંથી ઘણાને એ જાણીને નવાઈ લાગશે કે છેક ૧૯૪૩માં ગુજરાતી સર્જકોને, વિવેચકોને માર્શલ પ્રુસ્તની નવલકથાઓ વાંચવા માટે હરિશ્ચંદ્ર ભટ્ટે ભલામણ કરી હતી. એને નિમિત્તે આપણને દેશવિદેશમાં રચાતી કૃતિઓની ટેકનિકની જાણકારી મળતી રહે એવો આશય હતો. શરૂઆતમાં તો એવો ભય પણ સેવવામાં આવ્યો હતો કે તુલનાત્મક અધ્યયનની સાથે પશ્ચિમનું અનુકરણ પણ વધતું જશે પણ સદ્‌ભાગ્યે હવે એવો ભય અકારણ છે એની પ્રતીતિ 'પૂર્વાપર' જેવા વિવેચનસંગ્રહમાં આવા અભ્યાસ પરત્વેની નિષ્ઠા જોતાં થશે.

તુલનાત્મક અધ્યયનને લગતા લેખોમાં પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય અને ભારતીય સાહિત્ય વચ્ચે જાળવેલી સમતુલા ગમી. આપણે પાશ્ચાત્ય સાહિત્યથી એટલા બધા તો પ્રભાવિત ન જ થઈ જઈએ કે જેને કારણે આપણી ઇતર ભાષાઓની કૃતિઓની પણ ઉપેક્ષા થવા માંડે. એ સ્પષ્ટ હકીકત છે કે યુરોપ–અમેરિકાના સાહિત્ય–વિવેચન વિષે આપણને જે જાણકારી છે એના પ્રમાણમાં ભારતીય સાહિત્ય વિશેની જાણકારી પ્રમાણમાં બહુ ઓછી છે. દ્રાવિડ કુળનાં ભાષા-સાહિત્ય અને આપણી વચ્ચે તો લગભગ અભેદ્ય આવરણ છે.

સાહિત્યિક સિદ્ધાન્ત ચર્ચાને અહીં ખાસ સ્થાન આપવામાં આવ્યું નથી. 'તત્ત્વનું ટૂંપણું તુચ્છ લાગે' – એવી એક પરિસ્થિતિ તરફ આપણે જો ચાલી નીકળ્યા હોય તો એનાં પણ કારણો શોધવાં જોઈએ. ભોળાભાઈ પટેલે જે કૃતિઓ પસંદ કરી છે તે કૃતિઓ તેમની રુચિને વ્યક્ત કરે છે. (ગુજરાતી સાહિત્ય કૃતિઓને અહીં અપવાદ રૂપ ગણવી ?) વિવેચનના સમર્થ ઓજાર તરીકે સૈદ્ધાન્તિક જ્ઞાનને નહીં પણ જુદી જુદી ભાષાની, જુદી જુદી કક્ષાની,

કૃતિઓના આસ્વાદથી રચાયેલી રુચિની ગણના કરવામાં આવી છે એનું વિસ્મરણ થવું ન જોઈએ. એવી રુચિ ધરાવતો વિવેચક 'પૂર્વાપર'ના વિવેચકની જેમ ગુજરાતી કૃતિઓની ચર્ચા કરતી વખતે પણ ઇતર ભાષાની કૃતિઓની યાદ અપાવશે.

'પૂર્વાપર'નો સૌથી સુન્દર અને અભ્યાસપૂર્ણ લેખ 'ગીત એ અસ્તિત્વ' છે. રિલ્કેની સમગ્ર કાવ્યપ્રવૃત્તિ ઉપર તો પુસ્તક મળતાં મળશે. એ પહેલાં મળવા માંડેલા આ પ્રકારના લેખ ભવિષ્યને આશાવંત બનાવે છે. 'જનાન્તિકે'માં રિલ્કે વિષે લખાયેલા લેખોની પરંપરામાં રચાયેલો 'સોનેટ્સ ટુ ઓર્ફિયસ' પરનો આ લેખ એક ડગલું આગળ ખીજી એક બાબતમાં ભરે છે. વર્ષો પહેલાં આપણે ત્યાં એવું સ્વપ્ન સેવવામાં આવેલું કે યુરોપની ભાષાઓનું સાહિત્ય આપણને તે તે ભાષાના જાણકારો પાસેથી મળે તો – ભોળાભાઈ પટેલે જર્મન ભાષા શીખી લીધી અને એને કારણે રિલ્કે જેવો કવિ જર્મન ભાષામાંથી ગુજરાતીમાં હવે અવતરશે એ આશા વધુ દઢ બને છે. ગુજરાતીમાં તેની પ્રશસ્તિઓ તો ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળાએ બહાર પાડી છે એની તો સૌને જાણ છે જ. આ પરિસ્થિતિમાં એક સૂચન કરવાનું મન થાય. જેવી રીતે રિલ્કેની શોકપ્રશસ્તિઓનો અંગ્રેજી અનુવાદ લિશમેન જેવા સમર્થ અનુવાદક અને સ્પેન્ડર જેવા સમર્થ કવિએ સંયુક્ત રીતે કર્યો તેવી જ રીતે ગુજરાતી ભાષામાં પણ આ પ્રકારની કામગીરી અધિકારીઓ સંયુક્ત રીતે ઉપાડે તો તેનું પરિણામ ઇષ્ટ આવે.

'ગીત એ અસ્તિત્વ' લેખમાં રિલ્કેના જીવનને, આ સોનેટ જે સંજોગોમાં લખાયા તે સંજોગોને પણ સ્થાન આપવામાં આવેલું છે. કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનનો આગ્રહી કદાચ અકળાય. પણ ઇતર ભાષાની કૃતિઓના પરિચયાત્મક, અભ્યાસપૂર્ણ પણ, લખાણોમાં સર્જકના સ્થૂળ જીવનને બદલે સર્જનાત્મક જીવનનો આછો ખ્યાલ મહત્ત્વની કડી પૂરી પાડે. ભોળાભાઈ પટેલ 'એલેજિ' અને 'સોનેટ' વચ્ચે તુલનાઓ કરે છે પણ તેમાં રહેલા ભયસ્થાનથી તેઓ પરિચિત છે એટલે તરત જ તેઓ કહે છે : એમ વિભાગીને નહિ જોઈ શકાય.' (પૃ. ૪). રિલ્કે જેવા કવિને તો બહુ સરળતાથી રહસ્યવાદી, પ્રેરણાવાદી માની-મનાવી શકાય. પણ અહીં તેને વાલેરીની પરમ્પરાનો મનાવવામાં આવ્યો છે જેની સાથે કેટલાક વિવેચકો સંમત નહિ થાય. રિલ્કેના કેટલાક મહત્ત્વનાં સોનેટને ધ્યાનમાં રાખીને અહીં વિવેચકે આસ્વાદ પર વધુ લક્ષ કેન્દ્રિત કર્યું છે. રિલ્કે પોતાની સમક્ષના પ્રશ્નોને અનુરૂપ સન્દર્ભ, કાવ્યમાં, કઈ રીતે ચર્ચે

છે, એ પ્રશ્નોનું રૂપાંતર 'રાગસભર ઐન્દ્રિયિક કલ્પનો'માં રૂપાંતર કઈ રીતે કરે છે એવા પ્રશ્નો પર બહુ ભાર આપવામાં આવ્યો નથી. આમ છતાં આ વાંચીને સોનેટ્સના વાચન, આસ્વાદ તરફ કોણ ઉન્મુખ નહીં થાય ?

કથાસાહિત્યની વિવેચનાના સંદર્ભમાં આ વિવેચક રૂપરચના સંજ્ઞાનો ઉપયોગ કરે છે, 'શાંત દોન'ની ફૂલગૂંથણીનો ઉલ્લેખ કરે છે, ઈ. એમ ફોર્સ્ટરની કૃતિઓની પ્રતીકાત્મકતા, સહોપસ્થિતિની ચર્ચા કરે છે. એ રીતે કથાસાહિત્યની વિવેચનામાં ટેકનિકની તેઓ ઉપેક્ષા કરે છે એમ તો કહી ન શકાય. પરંતુ જે તે નવલકથામાં રૂપની શોધ ચલાવવામાં આવી નથી. 'શાંત દોન'ના સંદર્ભમાં કહે છે કે વાચકને 'એના સુનિયોજિત રૂપનો પરિચય થયા વિના રહેશે નહિ.' પરંતુ આ રૂપની તાસીરનો પૂરતો પરિચય થતો નથી, એને બદલે અહીં માનવીય સન્દર્ભ ઉપર વધુ ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે એ સૂચક છે. કવિતાની સરખામણીમાં નવલકથામાં રૂપ-રચનાની શોધ આખરે તો પલટાતા માનવીય સંદર્ભમાં, નવલકથાનાં પાત્રોમાંની ઉપસી આવતી માનવછબિના રેખાંકનમાં પરિણમતી હોય છે. શોલોખોવની વર્ણનશૈલીની સદ્દષ્ટાન્ત ચર્ચા નોંધપાત્ર બની છે. (આ લેખ લખાઈ ગયા પછી સોલ્ઝેનિત્સિને આ નવલકથાના કર્તુત્વ અંગે પ્રશ્ન ઉઠાવ્યો છે. તે વાચકોની જાણ ખાતર).

'શાન્ત દોન'ની સરખામણીમાં ઈ. એમ. ફોર્સ્ટરની નવલકથાકાર તરીકેની ચર્ચા વધુ આલોચનાત્મક રીતે થઈ છે. ફોર્સ્ટર નવલકથામાં કઈ રીતે ટેન્શન, પ્રતીકરચના, વ્યંગનો ઉપયોગ કરે છે તેની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. પ્રતીકાત્મકતા, આકૃતિના પ્રશ્નોને સ્પર્શરેખા પર ઊભા રહીને જોયા પછી વિવેચક એક સાહિત્યેતર પ્રશ્ન પૂછે છે : 'ફોર્સ્ટરે જે રીતે ભારતને રજૂ કર્યું છે તેવું ભારત છે ખરું ?' લાયોનેલ ટ્રિલીંગે પણ આવો પ્રશ્ન પૂછ્યો હતો તેની શ્રી ભોળાભાઈ પટેલ યાદ અપાવે છે. સાહિત્યમાં પ્રતીકાત્મકતા, રૂપ-રચનાના પ્રશ્નો તપાસતા વિવેચકો પણ જ્યારે આ પ્રકારના પ્રશ્નો પૂછે ત્યારે આ પ્રશ્નની ભીતર જવું પડે. એક રીતે આ પ્રશ્ન સાહિત્યેતર છે પણ mimetic formને ધ્યાનમાં રાખીએ તો એ પ્રશ્ન સાહિત્યનો જ બની રહેશે. ગ્રેહામ ગ્રીને વર્ષો પહેલાં કૈક આવું કહ્યું હતું : 'હું ભારત વિશે દસ્તાવેજી માહિતી વાંચવા માગતો નથી, એવું વાંચવાની મારે જરૂર પણ નથી. ભારતીય અંગ્રેજી નવલકથાઓ – ખાસ તો નારાયણની – વાંચીને ભારતની જાણકારી મેળવી લઉં છું.' - એટલે નવલકથા જેવાં સાહિત્યસ્વરૂપો mimetic

form છે એ આપણે સ્વીકારી લેવું ઘટે. નવલકથાનું માધ્યમ આપણું 'સમગ્ર જીવન', 'સમગ્ર વાસ્તવ' બની રહેવું જોઈએ. આટલું સ્વીકારીને આ માધ્યમની શક્યતાઓનો તાગ કાઢવો જોઈએ.

ઈ. એમ. ફોર્સ્ટર જેવા નવલકથાકારની ચર્ચા એક બીજી રીતે પણ કરી શકાય. તેમણે 'આસ્પેક્ટ્સ ઓવ ધ નોવેલ' જેવું પ્રભાવશાળી પુસ્તક લખ્યું છે. રૂપરચનાનો મહિમા સ્વીકારતા 'ક્રાફ્ટ ઓવ ફિક્શન'ના જેટલા જ મહત્ત્વનું આ પુસ્તક છે. આ વિવેચનામાંથી નવલકથાની જે વિભાવના મળે છે તેને ફોર્સ્ટરની નવલકથાઓમાંથી ઉત્ક્રાન્ત થતી નવલકથાની વિભાવનાની સાથે મૂકી જોઈએ તો એનું શું પરિણામ આવે એ તપાસવું મહત્ત્વનું છે.

'હેનરિખ બ્યેાલની કથાસૃષ્ટિ' નામનો લેખ આગલા બે લેખની સરખામણીમાં ખૂબ જ નબળો લેખ છે. ૭ પૃષ્ઠના આ નાના લેખમાં સાડા ત્રણ પૃષ્ઠ યુદ્ધોત્તર જર્મન સાહિત્ય પરંપરાએ રોકયા છે. બ્યેાલ વિશે આપણને ઉત્સુકતા થવા માંડે, લાગે કે હવે લેખ બરાબર જામશે – પણ ત્યાં જ લેખ પૂરો. વચ્ચેથી પાનાં ગુમ નથી થયાં ને તેની ખાતરી બે વાર કરવી પડી.

જ્યોર્જ સેફેરિસ અને પાબ્લો નેરુદા ઉપરના લેખ પ્રમાણમાં સારા બન્યા છે. આવા કવિઓનો પરિચય વધુ સારી રીતે કરાવવો હોય તો બીજો પણ એક માર્ગ છે. કવિની ચારપાંચ મહત્ત્વની રચનાઓ લઈને તેમની સમગ્ર કાવ્યપ્રવૃત્તિની ચર્ચા કરવી. નેરુદા જેવાની કવિતામાં મહત્ત્વનો પ્રશ્ન અશુદ્ધિને લગતો છે – નેરુદાને શ્રી ભોળાભાઈએ બીજાઓની જેમ 'અશુદ્ધ કવિતાના ઉપાસક' તરીકે ઓળખાવ્યા છે. પણ શા માટે? – 'પ્રગતિશીલ વિચારણાને કારણે નેરુદા સપાટ ભાષા અને સીધી અભિવ્યક્તિ સાધે એ સહજ છે, અને છતાં એ 'મહાન' રહી શકે છે.' – આ વિધાનનું સમર્થન કરનારી ચર્ચાનો અભાવ આપણને સાલ્યા કરે છે. માત્ર પ્રતિબદ્ધતાથી કવિતા અશુદ્ધ કહેવાતી હોય તો સુરરિયલ કવિઓ પણ અશુદ્ધ કવિતાના ઉપાસકો ગણાય. નેરુદા પરના લેખમાં 'હાઇટ્સ ઓવ માચુપીચુ'નો ઉલ્લેખ સરખો ન આવે તેની નવાઈ લાગી.

બીજા વિભાગમાં બંગાળી લેખકોનો, કૃતિઓનો પરિચય છે. પણ આ વિભાગમાં વિવેચન કરતાં ઇતિહાસ આગળ તરી આવે છે. વિવેચક તુલનાત્મક અભિગમ ધરાવતા હોવાને કારણે 'ગણદેવતા' જેવી નવલકથાઓના અનુસંધાનમાં 'માનવીની ભવાઈ' 'મૈલા આંચલ' અને 'ગાર'બી ચા બાપૂ', 'ગોદાન'ની

વાત કરી શકયા છે. પણ 'ગણદેવતા'ને તેઓ 'આરોગ્યનિકેતન' કરતાં ઊતરતી કક્ષાની માને છે. કદાચ 'ગણદેવતા' પર લખવા માટે કોઈ ખાસ પ્રયોજન હોવું જોઈએ, નહીતર 'આરોગ્યનિકેતન'ને ધ્યાનમાં રાખીને જ તારાશંકરનું મૂલ્યાંકન કરવું વધારે ઇચ્છનીય હતું. ગોપીનાથ મહાન્તીની 'અમૃત-સંતાન' નવલકથાને વિવેચકે વાતાવરણપ્રધાન નવલકથા તરીકે ઓળખાવી છે. ગુજરાતી કથાસાહિત્યવિવેચનમાં હજુ આ સંજ્ઞાનો પૂરેપૂરો અર્થ સ્પષ્ટ થયો નથી. લોકોની સંસ્કૃતિનું જીવંત આલેખન, સમાજના સમગ્ર પરિવેશનું આલેખન કરવાથી નવલકથા વાતાવરણપ્રધાન બની જતી નથી. 'અંતર્જલી યાત્રા'નો મિતાક્ષરી પરિચય નોંધપાત્ર રહ્યો છે.

અન્ય ભાષાઓની કૃતિઓ વિશે જ્યારે આપણે ચર્ચા કરીએ ત્યારે એ ચર્ચા માત્ર પાંડિત્યના ભારથી લદાયેલી ન હોવી જોઈએ. કારણ કે આપણે ગુજરાતી ભાષાના ભાવકોને એ ભાષાના સાહિત્ય પરત્વે અભિમુખ કરવા માગીએ છીએ. આ કારણે અહીં વિવેચકે શાસ્ત્રીય પરિભાષા ટાળીને બને ત્યાં સુધી આસ્વાદમૂલક અભિગમ અપનાવ્યો છે. આ પ્રકારના લેખ આપણને મૂળ કૃતિઓ સુધી પહોંચવાની પ્રેરણા પૂરી પાડશે અને ત્યાર પછી આ સાહિત્યની આપણે યોગ્ય સંદર્ભો સાથે, ટેકનિકને ધ્યાનમાં રાખીને ચર્ચા-વિચારણા કરી શકીશું. 'અંતર્જલી યાત્રા'ની ભાષાની જે આછીપાતળી નોંધ લીધી છે તે જોતાં શ્રી ભોળાભાઈ પટેલ હવે પછીના વિવેચન સંગ્રહમાં એ ભૂમિકાને વિકસાવશે એવી આશા રાખવી અસ્થાને ન ગણાય.

પરંતુ 'પૂર્વાપર' અંગે સૌથી મોટો અસંતોષ તો એ લેખોમાં ઊંડાણના અભાવનો છે. ચોવીસ જેટલા લેખો આ વિવેચન સંગ્રહમાં સમાવવાનો આગ્રહ નિરર્થક છે. આને બદલે લેખોની સંખ્યા ઓછી રાખીને ચર્ચાને વધારે ગહન બનાવી શકાઈ હોત. ('સીમાંકન અને સીમોલ્લંઘન'ની આ સંદર્ભમાં યાદ સહજ આવી જાય.) છૂટાછવાયા લેખો ગમે તે પ્રયોજને લખાયા હોય, ગ્રન્થસ્થ કરતી વખતે આટલી કાળજી તો લેવાવી જ જોઈએ.

છેલ્લો વિભાગ પણ આ મર્યાદાનો ભોગ બન્યો છે. 'પુરાણકલ્પનનો સાહિત્યમાં વિનિયોગ' જેવો ગંભીર લેખ માત્ર એક યાદીમાં સરી પડે છે. 'સાહિત્ય પ્રયુક્તિ સમગ્ર કૃતિમાં ઓગળીને આવવી જોઈએ' આ વિધાનના અનુસંધાનમાં નિર્દિષ્ટ કૃતિઓની ચર્ચા થવી જોઈએ. વળી આગળ વિષ્ણુ દે, બુદ્ધદેવ બસુ જેવા સર્જકોએ આ પુરાણકલ્પનો પ્રયોજેલાં છે તેની ભોળાભાઈ

પટેલે નોંધ પણ લીધી છે. એટલે પછી આપણે સ્વાભાવિક રીતે આવા લેખમાં વધારે અપેક્ષા રાખીએ. અહીં આગળ તો એક પુરાણકલ્પનનો ઉપયોગ ઘણા બધા ભારતીય સર્જકોએ કેવી રીતે કર્યો એની ચર્ચા કરી હોવાને લીધે તે સ્વાભાવિક રીતે જ પ્રસ્તારવાળી બની ગઈ.

'ગીત એ અસ્તિત્વ'ની કક્ષાનો લેખ ભોળાભાઈએ 'કૃષ્ણાવતાર'ને નિમિત્તે લખ્યો છે. અહીં તેમનો અભિગમ ખંડનાત્મક હોવા છતાં મુનશીની નવલકથાકાર તરીકેની મર્યાદાઓ ફરી વાર સ્પષ્ટપણે આલેખી આપવામાં આવી છે. આ લેખને નિમિત્તે ભોળાભાઈની નવલકથાવિષયક વિભાવના પણ પ્રગટ થઈ આવી છે. કૃતિઓની જે સમીક્ષામાંથી આવી વિભાવના આપણને મળી આવે એવી સમીક્ષાઓ વધારે મહત્ત્વની. મુનશીનો આજે જ્યારે આપણે વિચાર કરીશું ત્યારે આ પ્રકારના પુનર્મૂલ્યાંકન વિના ચાલે જ નહીં. 'કૃષ્ણાવતાર'ની નિર્બળતાના વિરોધમાં ખાંડેકરની 'યયાતિ'ની નોંધ યોગ્ય રીતે જ લેવાઈ છે. પણ આ નવલકથાની ચર્ચાનું સમાપન કરતાં ભોળાભાઈ પટેલ નોંધે છે તે વિધાન વિવાદાસ્પદ બની શકે: "સર્જક મુનશીનો આખરી સંસ્પર્શ એને મળ્યો છે તેમ છતાં શ્રી કૃષ્ણના જીવન વિષેની આ લલિત, ભવ્ય ગૌરવકથા કલાગત નિષ્ફળતાને વરે છે, તે શોચનીય છે.' જો 'કૃષ્ણાવતાર' કલાગત નિષ્ફળતાને જ વરેલી છે તો સર્જક મુનશીનો સંસ્પર્શ તેને થયો કેવી રીતે? ભાવક 'ઘટનાનો સાક્ષી' બનતો ન હોય, ચરિત્ર 'કથામાંથી પ્રગટતું ન હોય', તો પછી માત્ર શૈલીની થોડી કરામતથી ચાલે ખરું? એ રીતે જોઈએ તો શૈલીની વિચારણા સ્થૂળ બની જાય છે. વિવેચનની ભાષામાં ક્યારેક પ્રવેશી જતી શિથિલતા વિવેચકને અભિપ્રેત પણ ન હોય એવી પરિસ્થિતિ ક્યારેક ઊભી કરી આપતી હોય છે. ભોળાભાઈ પટેલ શૈલીને સ્થૂળ, આગંતુક માનતા નથી એની પ્રતીતિ અન્ય લખાણોમાંથી મળી રહે છે.

આ જ વિભાગમાં 'વાની મારી કોયલ', કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાનો સુન્દર નમૂનો છે. આ પ્રકારના નિબન્ધને જ્યારે 'તારાશંકર : ગણદેવતા', 'બુદ્ધદેવ બસુ' જેવા લેખો સાથે સરખાવીએ છીએ ત્યારે આપણને લાગે છે કે કૃતિનિષ્ઠ નિબન્ધમાં ગહનતા, આલોચના, આસ્વાદને અવકાશ મળે છે, જ્યારે પેલાં પરિચયાત્મક લેખો માત્ર નોંધ રૂપે, વિગતોની યાદી રૂપે જ રહી જાય છે. 'વાની મારી કોયલ'માં મડિયાએ મુખ્ય ઘટનાની પડછે યોજેલા પરિવેશ, પાત્રના મનોભાવ, મનોભાવમાં આવતાં પરિવર્તનો, ધીરે ધીરે બદલાતા ફોકસ દૃશ્યોની સહોપસ્થિતિની ચર્ચા ઉચિત સન્દર્ભમાં કરી છે.

આવી રુચિ ધરાવતા વિવેચક 'મહાનિબન્ધ', 'એકાન્ત' પર વારી જાય એ કદાચ નવાઈ પમાડે. 'મહાનિબન્ધ' કદાચ સંવાદ માટે લખાયો હશે, બાકી તો ગુજરાતી એકાંકીની કોઈ વિશિષ્ટ કૃતિ વિશે લખવું હોય તો તો બ્રોકર કરતાં શિવકુમાર જોષીએ વધુ સારી કૃતિઓ આપી છે. જોકે 'એકાન્ત'ની ચર્ચાને નિમિત્તે તેમણે આપણી ચલણી બની ગયેલી ઇબારતનો પ્રશ્ન છેડ્યો છે. વસંતવર્ષાનો કવિ પણ આવી ચલણી ઇબારતમાંથી મુક્ત નથી તેની તેમણે નિર્ભીકપણે નોંધ લીધી છે.

સમકાલીન સાહિત્ય/વિવેચન વિશે લખવામાં જોખમ હોવા છતાં એ જોખમ 'ગુજરાતી વિવેચન' અને 'સર્પ અને કાંચળી'માં ખેડવામાં આવ્યું છે. 'સર્પ અને કાંચળી'માં પશ્ચિમના સાહિત્યનો આપણા સાહિત્ય પર પડેલો પ્રભાવની ચર્ચા હાથ પર ધરવામાં આવી. ગુજરાતી ભાષામાં, ખાસ તો નવલકથા, નાટકમાં ફેશનપરસ્તી ચાલી રહી છે એની કબૂલાત કરવામાં આવી છે. 'અસ્તિત્વવાદ આપણા સર્જનમાં ઓગળી જવાને બદલે ઘણે ભાગે ગઠ્ઠા રૂપે જ રહ્યો છે.' એને પરિણામે ગુજરાતી નવલકથાઓનો નાયક સાર્ત્રના કે કામૂના નાયકનું મહોરું પહેરવાથી વિશેષ કરી શક્યો નથી, તો નાટ્ય ક્ષેત્રે ગુજરાતી નાટકોમાં 'ભીતરથી પોકળતાનો અનુભવ' કરાવે છે. પણ સૌથી મહત્ત્વની વાત, કદાચ સમકાલીન ગુજરાતી સર્જકો જેને નહીં સ્વીકારે, આ છે : 'ગુજરાતી નાટકોમાં યથાર્થ પણ સુપેરે પ્રગટ થયું નથી, સરખું નાટક પણ નહિ, ત્યારે સીધી 'ઍબ્સર્ડ'ની દિશામાં ગતિ એ ભયસ્થાન છે.' યુરોપ અને અમેરિકન સાહિત્યના ઇતિહાસનો જાણકાર આની સાથે સંમત થાય. વચગાળાના દાયકાઓ દરમિયાન પ્રવર્તેલા અવકાશને પૂરવાનો પ્રયત્ન આપણે બહુ ઉત્સાહથી કરવા ગયા તેનું જ આ પરિણામ ? પણ વાસ્તવવાદ, નિસર્ગવાદ વગેરેથી હવે પ્રભાવિત થઈને આપણે ત્યાં નાટક લખાશે ? વાસ્તવવાદના યુગમાં જીવન વિશેનો આપણો દૃષ્ટિકોણ જુદો હતો. આજે જ્યારે આપણે શૂન્ય, અસંગતિ, વિદ્રોહના યુગમાં જ જીવીએ છીએ ત્યારે યથાર્થવાદી નાટકની શક્યતાઓ ઓછી છે — આમ છતાં, ભોળાભાઈ પટેલની આ ચિંતા મહત્ત્વની નથી એમ કેવી રીતે કહેવાય ? આપણે વાસ્તવવાદી, નિસર્ગવાદી થિયેટરની શક્યતાઓ પૂરેપૂરી માત્રામાં તપાસી નહિ — તેનું પરિણામ આપણે અત્યારે ભોગવીએ છીએ.

અહીં વિવેચન કરતી વખતે મૂળ પ્રશ્નથી ફંટાઈને અપ્રસ્તુત પ્રશ્નોમાં ચર્ચાઓ અટવાઈ પડી નથી. સાહિત્ય સિવાયની અન્ય વિદ્યાશાખાઓમાં અનધિકાર પ્રવેશ કરવામાં આવ્યો નથી, 'પુરાણકલ્પન' જેવા વિષયમાં, મનો-

વિજ્ઞાનમાં, ખાસ તો યુંગે કરેલા અર્પણમાં, અધિકારી બનીને ચર્ચા હાથ પર ધરવી જોઈએ. કદાચ ભોળાભાઈ પટેલ સાહિત્યેતર ક્ષેત્રમાં પોતાની જાતને અનધિકારી માને છે – "એક ખાસ પ્રકારની સજ્જતા અને 'ડિસિપ્લિન' વિના જ્યારે કોઈ આ ક્ષેત્રમાં ધસી જાય છે ત્યારે જોવા જેવો ઘાટ થાય છે." (પૃ. ૨૦૧) એટલે પરિભાષાને બને ત્યાં સુધી ટાળવામાં આવી છે; વિવેચનાને અનૌપચારિક બનાવવામાં આવી નથી કારણ કે તેમાં રહેલાં ભયસ્થાનોની તેમણે નોંધ લીધી છે. આપણે આશા રાખીએ કે હવે સાહિત્ય સાથે સંકળાયેલી વિદ્યાશાખાઓમાં અધિકારી બનીને તેઓ બીજો સંગ્રહ આપે.

ભૂલસુધાર :

પૃ. ૧૦ પર છેલ્લી પંક્તિમાં Dicharg ને બદલે Dictionગું; પૃ. ૧૮ પર બીજા ફકરામાં symbolizims ને બદલે symbolizing; પૃ. ૨૫ પર સોમ્ટાગે ને બદલે સોન્ટાગે; પૃ. ૨૬ પર Anthomy ને બદલે Anthony; પૃ. ૨૯ પર છેલ્લી પંક્તિમાં અર્ચ્યને બદલે રચ્યે વાંચવું.

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

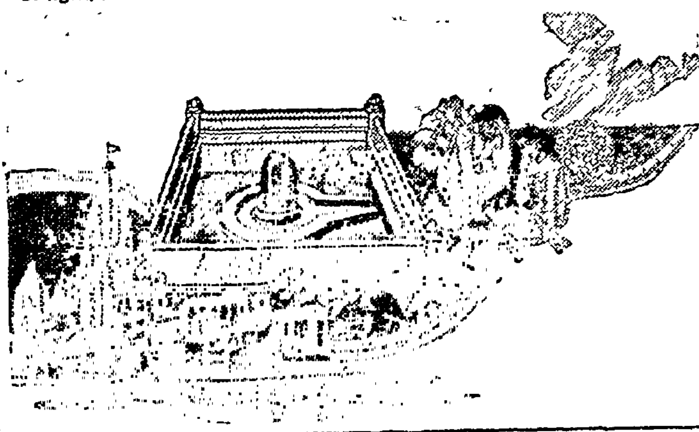
The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वराट्॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."

MAFATLAL GROUP



I have dreamed so much of you, have so walked, talked, slept with your phantom that nothing is left to me perhaps, and yet, but to be a phantom among phantoms and a hundred times more shadow than the shadow which walks and will walk gaily on the sundial of your life.

—Robert Desnos

માલિક–મુદ્રક–પ્રકાશક : ઉષા જોષી, કયૂ–૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨
મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી–૧. સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

खेतइ-१४

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

ડિસેમ્બર ૧૯૭૮ વર્ષ ૨ અંક ૧૪

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ-૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં. સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

કુ. ઉષ્મા દીક્ષિત, ૭ અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે,
આજવા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

જીભ ચમારણ

ઈન્દુ ગોસ્વામી

લખ્ખ કે
લેખણ લાંબી છે :
ફૂટપાથના ફણગામાંથી ગણેશજીએ
નગર હવેલી બાંધી છે
તારા હથ્થ હાથને
        કમ્મ કામને
        મૂળ લગી જો મરવું છે તો
        ઓદક મોદક અર્થ મૂકી દે
        છાનોમાનો શબ્દ મૂકી દે
ભીંત-ભોંયરું
સોય-દોયરું
શ્વાસ-સોયરું :
જીભ ચમારણ કહ્યું કરે તો અળખી હાલ થૂંકી દે

એક નહીં તો દૂજા બહાને
રે અમને રે
લાક્ષાગૃહનું તેડું
તે
નિત નિત નવાણ ગળાવું ક્યાંથી
નિત નિત આભ ઊતારું ક્યાંથી
જિમિ સહકારે કોયલ ટહૂકે
અચરજ ડાળે ભડભડ બોલે
એમ અમે તો
ભૂંડા બોલી ભવઈ વગરનું બેડું
પણ
        આંખને ખૂણે ઓરમાયું કોઈ તાકતું બેઠું
        રાગ-સમંદર તાગતું બેઠું
        ઊંચે આસન વાગતું બેઠું—
હું અવાચક ઊંચકી માથું
લાવ નોધારું પડતું મૂકું

૧ એતદ્ ડિસેમ્બર ૭૮

અત્રતત્ર

સુરેશ જોષી

જ્ઞાનની અન્ય શાખાઓ સાહિત્યના અભ્યાસમાં ઉપકારક નીવડી શકે ખરી? જેમ એક કાવ્ય સ્વયંપર્યાપ્ત છે તેમ વિવેચન પણ સ્વયંપર્યાપ્ત છે એવું એક અન્તિમે માનવામાં આવે છે તો બીજે અન્તિમે જ્ઞાનની અન્ય શાખાઓના અભ્યાસને સાહિત્યને, સમ્યક્ રીતે સમજવા–માણવા માટે, ઉપકારક લેખવામાં આવે છે. એક બાજુથી એવો ભય સેવવામાં આવે છે કે સાહિત્ય જે મૂર્ત અને આસ્વાદ્ય કરી આપે છે તેને ફરીથી વિભાવનાઓનાં ચોકઠાંમાં મૂકીને એની મૂર્તતાને, અદ્વિતીયતાને, નષ્ટ કરી દેવાના પ્રયત્નો ચાલી રહ્યા છે. એમ પણ કહેવામાં આવે છે કે દરેક જ્ઞાનની શાખાને એની આગવી પરિભાષા હોય છે. સાહિત્યવિવેચક આ બધી જુદી જુદી પરિભાષાઓના શંભુમેળા વચ્ચે અટવાઈ ન જાય? ધારો કે એણે ભારે પુરુષાર્થ આદરીને આ બધી પરિભાષાઓની સંકુલતા અવગત કરી લીધી, પણ એ દરમિયાન એ જ્ઞાનની શાખાઓમાં થયેલા ક્રમિક વિકાસને કારણે એ પૈકીની ઘણી સંજ્ઞાઓ, એની સાથે સંકળાયેલા પાયાના ખ્યાલો, બદલાઈ ચૂકયાં. આવી સ્થિતિમાં સાહિત્યનો વિવેચક શું કરે? કોઈ પણ શાસ્ત્ર ત્રિકાલાબાધિત તો હોતું નથી. જગત શાસ્ત્રને વશ વર્તતું નથી, શાસ્ત્ર જગતને ઓળખવા મથે છે. સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં પણ સદા કાળને માટેનું સત્ય લાધી જતું નથી. દરેક પાયાના ખ્યાલને તે તે સમયની સર્જનાત્મક પરિસ્થિતિના અનુલક્ષમાં સંશોધવા સંવર્ધવાના રહે છે. એક એવો પણ આક્ષેપ કરવામાં આવે છે કે પરિભાષાની નિરર્થક બહુલતા જ જ્ઞાનબુદ્ધિનો ખોટો અભ્યાસ ઊભો કરવામાં કારણભૂત બને છે. બિનજરૂરી સંજ્ઞાઓ અને કૈશિકીવૃત્તિથી થતી વિભાગ યોજનાઓ વિદગ્ધતાની દ્યોતક હમેશાં હોતી નથી. એથી ગૌરવદોષ વહોરી લેવા જેવું પણ ઘણી વાર થતું હોય છે.

સાહિત્યવિવેચન પરત્વે હમણાં હમણાં આપણે ત્યાં આ પ્રશ્નો ચર્ચાવા લાગ્યા છે. ભાષાવિજ્ઞાન અને સંકેતવિજ્ઞાન એનું સામ્રાજ્ય પ્રસારતા જાય છે. ભાષાવિજ્ઞાનની શૈલીના પૃથક્કરણની પદ્ધતિ સાહિત્યવિવેચનને કેટલે અંશે ઉપકારક નીવડે ? એમાં યોજાતી સંજ્ઞાઓ ઊહાપોહને વિશદ અને ચોકસાઈભર્યો બનાવવાને બદલે કૃતક પ્રશ્નો ઊભા કરનારી ન નીવડે ?

આ સમ્બન્ધમાં થોડો વાદવિવાદ હમણાં થવા લાગ્યો છે. એને પરિણામે થોડા ભ્રામક ખ્યાલો પણ ઉઘાડા પડતા જાય છે. એ પૈકીનો એક ખ્યાલ આવો છે : ભાષાવિજ્ઞાની કૃતિ વિશેની વીગતો નોંધે છે અને પછી એ વીગતોની સોંપણી સાહિત્યવિવેચકને, એના અર્થઘટન માટે, કરી દે છે. આ તો જાણે ડાબો હાથ શું કરે છે તે જમણો હાથ જાણે નહિ એના જેવી વાત થઈ ! જોહ્ન એલિસ આવી પરિસ્થિતિને સાવ બેહૂદી ગણે છે તે વાજબી જ છે. જો ખરેખર આમ બનતું હોય તો ભાષાવિજ્ઞાની કે સાહિત્ય-વિવેચક ભાગ્યે જ કશું સિદ્ધ કરી શકે. જે વીગતો નોંધે છે, હકીકતોનું નિરીક્ષણ કરે છે, તે કશા પ્રયોજન કે હેતુ વિના તો નહિ જ કરતો હોય ને ! કઈ વીગતોને પ્રસ્તુત લેખવી તે વિશેનો નિર્ણય એ શાને આધારે કરશે ? એ વિશેનો સ્પષ્ટ રીતે રજૂ કરેલો કે સૂચિત ખ્યાલ તો એની પાછળ કામ કરતો જ હશે ને ? તો જ એ પોતાની પ્રવૃત્તિ માટેનો દિશા-નિર્ણય કરી શકે. વીગતોની નોંધ પરત્વે એ તટસ્થ રહીને વર્તે ખરો ? હકીકતો કે વીગતો ક્યાં કેવી રીતે જોવી તે વિશે અનેક જુદા જુદા દૃષ્ટિકોણો સમ્ભવી શકે. એની માંડણી કરી આપવાની પણ અનેક રીતો હોઈ શકે. અમુક રીતે વીગતો એકઠી કરી, એનું અમુક રીતે વર્ગીકરણ કર્યું. એનો અર્થ જ એ કે કૃતિના અર્થઘટન વિશેના અમુક ચોક્કસ અભિગમનો સ્વીકાર કર્યો. આમ નિરીક્ષણ કરીને પૃથક્કરણ કરનાર ભાષાવિજ્ઞાની કૃતિનું અર્થઘટન કરતો જ હોય છે. એ પરત્વે એ તાટસ્થ્ય ન સેવી શકે. કૃતિના વિવેચનની પ્રવૃત્તિમાં ભાષાવિજ્ઞાની અને વિવેચક શ્રમવિભાજનના સિદ્ધાન્તને સ્વીકારીને વર્તતા હોય તો શું પરિણામ આવે ? તો તો ભાષાવિજ્ઞાનીએ સ્વીકારેલા અર્થઘટનના દૃષ્ટિકોણને વિવેચક વશવર્તીને જ આગળ વધે. પણ આ તો એક વિલક્ષણ ઘટના લેખાય.

અર્થઘટન જેણે ભાષાકીય દૃષ્ટિએ કૃતિના નિરીક્ષણનો પ્રારમ્ભ કર્યો તેનું, એનું ભાવન કરનાર વિવેચકનું નહીં. કેટલીક વાર વિવેચક ભાષાવિજ્ઞાની જ્યાં પહોંચ્યો હોય ત્યાંથી ઘણે સુધી આગળ વધવાની જરૂર જુએ, કેટલીક

વાર ભાષાવિજ્ઞાનીએ સ્વીકારેલો અભિગમ એને અપૂરતો કે ખોટો પણ લાગે; એમાં એને વિરોધાભાસો રહેલા પણ વર્તાય. આવી પરિસ્થિતિમાં વિવેચક નવો અભિગમ સ્વીકારે, એને સુસંગત એવી રીતે પોતાનાં આગવાં નિરીક્ષણો કરે, પણ આગળ વર્ણવેલો શ્રમવિભાજનનો સિદ્ધાન્ત સ્વીકારીએ તો તો વિરોધાભાસ કે ક્ષતિ દેખાતાં વિવેચકે વળી પાછું ભાષાવિજ્ઞાની પાસે જવાનું રહે. આવું તો કદી બનતું જોવામાં આવ્યું નથી. આમ થાય તો તો આ આખી પદ્ધતિ જ બેહૂદી લાગે, કારણ કે કોઈ પોતાના અમુક દૃષ્ટિકોણ વિના નિરીક્ષણ કરતું નથી; અને પોતાની રીતે નિરીક્ષણ કરવાની તૈયારી વિના કોઈ આવો દૃષ્ટિકોણ ધરાવી શકે નહિ. શૈલીની દૃષ્ટિએ સાહિત્યકૃતિઓને તપાસવાના ભાષાવિજ્ઞાનના આજના પ્રયત્નો મોટે ભાગે ઊણા નીવડે છે તેનું કારણ આ જ છે. એ 'હકીકતો'ને રજૂ કરીને જાણે એ હકીકતો આગળ આપણું કશું ચાલે નહિ, એ હકીકતો અપ્રતિરોધ્ય છે, એવી એક લાચારીની મનોદશા ઊભી કરે છે. આ હકીકતોને આલોચનાત્મક પરીક્ષણની સમસ્ત પ્રક્રિયાના એક અંગ રૂપે જોવામાં આવતી નથી. હકીકત પછી અર્થઘટનનો તબક્કો આવે છે, આ અર્થઘટન પછી એ હકીકતોની આપણે ફેરતપાસ કરીએ છીએ; આમ એક વડે બીજાને તપાસવા સુધારવાની પ્રક્રિયા ચાલતી રહે છે. હકીકતથી અર્થઘટન સુધી જવામાં અને નિર્ણય પર આવવામાં વળી શૂન્યમાં કૂદકો મારવા જેવું થાય છે. આ પરિસ્થિતિની વિલક્ષણતા એ છે કે પહેલાં વિવેચક હકીકત અને અર્થઘટન વચ્ચે અવકાશ ઊભો કરે છે અને પછી હકીકતો એ અવકાશને પૂરવામાં મદદ નથી કરતી એવી ફરિયાદ કરે છે!

અર્થઘટનની સાથે કામ પાડવામાં પણ આવા શ્રમવિભાજનને કારણે મુશ્કેલી ઊભી થાય છે. આવાં અર્થઘટનો સામાન્ય રીતે પ્રચ્છન્ન સ્વરૂપનાં હોય છે, સાહિત્યનો અભ્યાસ કરનાર ભાષાવિજ્ઞાનીએ એની વ્યાખ્યા બાંધી આપી હોતી નથી. કોઈ કાવ્યરચનામાં પદો વચ્ચેના સમ્બન્ધમાં રહેલા અમુક પ્રકારના બંધારણ તરફ ભાષાવિજ્ઞાની આંગળી ચીંધે છે ત્યારે એ બંધારણ કાવ્યત્વને માટેનું એક મહત્ત્વનું તત્ત્વ છે એવું અર્થઘટન એણે નથી કરી લીધું હોતું? પણ એ વિશેની કશી સ્પષ્ટતા કરવાનું કે એ હકીકતને સ્વીકારવાનું જો એઓ ટાળતા હોય તો પછી એ પ્રારમ્ભિક અર્થઘટનને પછીથી થતાં નિરીક્ષણને આધારે સુધારવા સંવર્ધવાનું શી રીતે બની શકવાનું હતું? તો તો પછી નિરીક્ષણની પ્રક્રિયા અટકી જ પડે; અર્થઘટન આગળ ન વધે. આમ શ્રમવિભાજનની પદ્ધતિ આલોચનાને ઉપકારક નીવડવાને બદલે

અવરોધક નીવડે.

કોઈ એક સાહિત્યિક કૃતિના ઘટકોનાં સંશ્લેષ અને સંરચના વિશેની પ્રાથમિક સ્થાપના તે અર્થઘટન. જે સર્વ પ્રસ્તુત અંશોને આવરી લઈ શકે તે અર્થઘટન વધુ કાર્યકર. આવા સંશ્લેષ વિશેનો સામાન્ય ખ્યાલ અને કૃતિના રચાયેલા પુદ્ગલમાં દરેક ઘટકનું આગવું કાર્ય શું, એ શી રીતે અને કેટલા પ્રમાણમાં સિદ્ધ થાય છે તેની પછીથી તપાસ કરવાની રહે છે. આ ચોક્કસ વીગતોના અનુલક્ષમાં પહેલેથી બાંધેલો સામાન્ય ખ્યાલ બદલાતો આવે છે. બદલાતા ખ્યાલ પ્રમાણે નવી વીગતોનું નિરીક્ષણ જરૂરી બની રહે છે. કૃતિમાંની વીગતોના અનુલક્ષમાં અર્થઘટનો થયાં નથી હોતાં એવી જે છાપ પડે છે તેનું મુખ્ય કારણ એ છે કે વિવેચનમાં એકને આધારે બીજાને સંશોધવાની પ્રક્રિયા ચાલ્યા કરતી નથી હોતી; એ ક્યાંક અસમયે થમ્ભી જતી હોય છે. આથી ભાષાવિજ્ઞાનીની તુચ્છ લાગતી વીગતો પરત્વેની ચોકસાઈ અને વિવેચકની સંસ્કારનિર્ભર આત્મલક્ષિતા વચ્ચે એક ન પૂરી શકાય એવું અન્તર પડી જાય છે. અનિયંત્રિત નિરીક્ષણો તુચ્છ વીગતો આગળ જ અટકી જાય અને ચોકસાઈભરી તપાસનો આધાર લઈને અર્થઘટનોને સુધારવા સંવર્ધવાની પ્રવૃત્તિનો અભાવ અશાસ્ત્રીય આત્મલક્ષિતામાં જ પરિણમે.

આ દૃષ્ટિએ જોઈશું તો ભાષાવિજ્ઞાની ભાષાકીય હકીકતોનું વર્ણન કરતો હોય છે ત્યારે તેને અર્થઘટનની પ્રાથમિક સમ્ભાવનાથી નોખું પાડીને જોઈ ન શકાય. વાસ્તવમાં એ બે સંજ્ઞાઓ એક જ પ્રક્રિયાના બે અંગોની વાચક છે. એ જ રીતે સાહિત્યિક કૃતિના અભ્યાસમાં પરીક્ષણને અર્થઘટનથી સાવ ભિન્ન સ્વરૂપનું ગણવું એ એક પાયાની ભૂલ ગણાશે. જો તર્કસંગત હશે તો આવા અર્થઘટનનું અવિરોધી જ હશે. આમ વિજ્ઞાનની વસ્તુલક્ષિતા અને વિવેચનની આત્મલક્ષિતાને વિરોધાવ્યા કરવાનું પણ ઉચિત નહિ લેખાય.

ભાષાવિજ્ઞાનીઓ સાહિત્યવિવેચકો સામે જે દલીલો કરે છે તે ઘણી વાર વાજબી લાગે, પણ ઉપર જે કહ્યું તેના સંદર્ભમાં એ દલીલોની ફેરતપાસ કરવાનું જરૂરી બની રહે છે. ભાષાવિજ્ઞાનીની દલીલ એ છે કે સાહિત્યવિવેચકો ઘણું ખરું જે ભાષાકીય કે અન્ય વીગતોનો નિર્દેશ કરતા હોય છે તે પૂર્વનિર્ણીત દૃષ્ટિબિન્દુના સમર્થનમાં કરતા હોય છે, વસ્તુલક્ષી પરીક્ષણ માટે નથી કરતા હોતા. આથી ભાષાકીય વીગતોનો આધાર લેવાનો એઓ માત્ર ડોળ જ કરતા હોય છે. એમનું મન તો ક્યારનુંય નિર્ણય કરી ચૂક્યું હોય છે; અને પછીથી

એના સમર્થનમાં જ એઓ વીગતો શોધતા હોય છે. ભાષાવિજ્ઞાનીઓએ પણ એમના નિરીક્ષણમાં વસ્તુલક્ષી ધોરણ જાળવવું જોઈએ. હકીકતો વિશેના પહેલેથી બાંધેલા ખ્યાલોથી એમણે દોરવાઈ જવું ન જોઈએ.

આવી દલીલ અમુક અંશે ભ્રામક છે એમ કહેવું જોઈએ. કશી પૂર્વ સમ્ભાવનાનો આધાર લીધા વિના કૃતિનું પરીક્ષણ કરવાનું શક્ય છે એમ જો ભાષાવિજ્ઞાની માનતો હોય તો તે એની ભૂલ છે. એમની પરીક્ષણ પદ્ધતિને સાહિત્યવિવેચકની પદ્ધતિ જોડે વિરોધાવવાનો એમનો પ્રયત્ન ચતુરાઈભર્યો જ ગણાય. સાહિત્યવિવેચકની પદ્ધતિ સામે સાચી રીતે વાંધો ઉઠાવવો હોય તો આ વાતને જરા જુદી રીતે મૂકવી ઘટે. વિવેચકો હકીકતોની પસંદગીમાં અર્ધજરતીન્યાયને અનુવર્તે છે; એનાં લક્ષણો બાંધવાનું પૂરું બુદ્ધિપુરસ્સર રીતે કરતા નથી, જે ભાષાકીય પરીક્ષણની સાથે સુસંગત બની રહે; અમુક જ વીગતોનો વિનિયોગ કરવાના દુરાગ્રહને કારણે એઓ એમનાં અર્થઘટનોને સંશુદ્ધ કરીને વિકસાવી શકતા નથી. વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિએ જોતાં એમ કહી શકાય કે આમ કરવું તે અપૂરતું અને અપ્રમાણિક લેખાય. પણ વિવેચકે કશીક પ્રારમ્ભિક સમ્ભાવના સ્વીકારી છે માટે આ ખોટું છે એમ કહેવું તે વાજબી નથી.

૬ એતદ્ ડિસેમ્બર ૭૮

કેથરિન પોર્ટર કૃત મારિયા કૉન્સેપ્શિયો
(આભાસી સરલતાની વાર્તા)

શિરીષ પંચાલ

કળાકાર બનવા માટે ઘણા બધાનો ભોગ આપવો પડે એવી માન્યતા ધરાવનાર કેથરિન પોર્ટરે (જ. ઈ. સ. ૧૮૯૦) ચાળીસેક વર્ષના ગાળા દરમિયાન માત્ર પચીસ ત્રીસ વાર્તાઓ લખી છે. સંવાદિતા, રૂપરચના, વ્યવસ્થાનું ગૌરવ કરનાર પોર્ટર માનવીય અનુભૂતિના પ્રગાઢ સ્પર્શ વિના વાર્તા રચી ન શકાય એમ પણ માને છે. ગમે ત્યાંથી ઘટના તો આવી મળે, પણ જ્યાં સુધી એ ઘટનામાં જીવતા ન થઈએ, ઘટનાનો મર્મ ન સમજી શકીએ ત્યાં સુધી એનો કોઈ અર્થ નથી. આ મર્મ સમજવા જતાં દસ દસ વર્ષ પણ નીકળી જાય, વળી એ મર્મને પારખવા માટે તેનાથી દૂર સરી જવું પડે, એ ઘટનાને બીજી ઘટનાઓની પડછે પણ મૂકી આપવી જોઈએ.

ટૂંકી વાર્તા લખવા માટેની કેથરિન પોર્ટરની પદ્ધતિ અરૂઢ છે. આધુનિક વિવેચનાએ આપણને કહ્યું કે કૃતિનો અંત પૂર્વનિયત હોઈ ન શકે. પણ પોર્ટર જેવા કૃતિનો અંત પહેલાં લખી કાઢે છે અને પછી વાર્તા લખવાની શરૂઆત કરે છે. પોર્ટરે હમેશાં સાદાઈનો આગ્રહ રાખ્યો છે. સ્પષ્ટ રીતે, નિર્લેપ રીતે, સાદી રીતે વાર્તા કહેતાં આવડે છે કે નહિ એ મહત્ત્વનો સવાલ છે. પણ આવી સરળ શૈલી ઉપજાવી કાઢવા પોર્ટરે, સંગીતકાર જેવી રીતે દસ વર્ષ, પંદર વર્ષ રિયાઝ કરે તેવી રીતે, પંદર વર્ષ સાધના પાછળ ગાળ્યાં હતાં. વળી ૭ વર્ષનું બાળક પણ સમજી શકે એવી ભાષાનાં સૂચિતાર્થ, વ્યંગ્યાર્થ, પ્રભાવકતા માત્ર સહૃદયો જ માણી શકે એવી પૂર્વશરતનું ખૂબ મહત્ત્વ છે.

પંદર સોળ વખત લખાયા પછી છપાયેલી 'મારિયા કૉન્સેપ્શિયો'

(ઈ. સ. ૧૯૨૨) કેથરિન પોર્ટરની પહેલી વાર્તા. આ વાર્તાનું વસ્તુ આમ તો દરરોજ સવારે છાપામાં આવતી ઘટનાના જેવું છે. મારિયા કોન્સેપ્શિયો નામની રેડ ઇન્ડિયન સ્ત્રીને તેના પતિની બેવફાઈની જાણ થાય છે. તે કશો બદલો વાળે તે પહેલાં તો તેનો પતિ પોતાની પ્રિયતમાને લઈને યુદ્ધ મોરચે જોડાઈ જાય છે. યુદ્ધ મોરચેથી નાસી આવેલા જુઆં વિલેગાસને તેનો ઉપરી ગીવન્સ શિસ્તભંગની સજામાંથી બચાવી લે છે. વિજયના મદમાં છાટકો થઈને તે પત્નીને મારવા માટે હાથ ઉગામે છે, પણ મારિયા કોન્સેપ્શિયો તેનો પ્રતિકાર કરીને બજારમાં મરઘાં બતકાં વેચવા ચાલી જાય છે, ચાર પાંચ કલાક પર જ મા બનેલી મારિયા રોઝા – પોતાના પતિની રખાત – ને મારી નાખે છે. પાછળથી પાડોશીઓ, આખું ગામ, પોતાનો પતિ પણ ખોટી સાક્ષી આપીને તેને ખૂનના આરોપમાંથી બચાવી લે છે.

હવે આ વાર્તાના વસ્તુને પોર્ટર કઈ ભૂમિકા પર રજૂ કરવા માગે છે તેનો વિચાર કરતાં જણાશે કે આને નિમિત્તે આ ઘટનાના કર્તા એવા મુખ્ય પાત્રની વૈયક્તિક જવાબદારીના, એ વૈયક્તિક જવાબદારીમાં સમગ્ર સમાજ પણ પોતાનો ફાળો આપે છે એ રીતે સમાજની સામૂહિક જવાબદારીના પ્રશ્નો ટૂંકી વાર્તાના માધ્યમ દ્વારા આલેખવા માગે છે. જો માનવીય અનુભૂતિને સમગ્ર સંકુલતા સહિત આલેખવી હોય તો આ ઘટનાને સપાટી પરથી નહિ પણ ઊંડે ઊતરીને આલેખવી પડે. વળી, આ વાર્તાની પૃષ્ઠભૂમિ મેક્સિકોનો લેખિકાને અંગત અનુભવ હતો એને કારણે વાર્તામાં આવતાં વર્ણનો આપણને વાસ્તવિક, વિશ્વસનીય લાગે. પણ સાથે સાથે એ પૃષ્ઠભૂમિ આપણને ઘટનાના હાર્દમાં લઈ જતી હોવી જોઈએ. અહીં આગળ આ વાર્તાનો ઉપયોગ રેડ ઇન્ડિયનોની સામાજિક–આર્થિક પરિસ્થિતિનાં નિરૂપણો માટે કર્યો નથી; કારણ કે એવાં નિરૂપણો વાર્તાને પ્રાસંગિક બનાવી આપે. આ વાર્તામાં કેટકેટલી વિગતો આવે છે. માગીના કડવાં પાંદડાં, થોરના કાંટા, મધપૂડા, દોરાધાગા કરતી લૂપે, પ્રાચીન સંસ્કૃતિનું ઉત્ખનન કરી રહેલ અમેરિકન પુરાતત્ત્વવિદ, અચાનક આવી પડેલું યુદ્ધ – આ બધી વિગતો પ્રયોજવા પાછળનું કારણ કયું ? માત્ર વાતાવરણ ઊભું કરી આપવા માટે વાર્તામાં આ બધી વિગતો આવે છે ? ટૂંકી વાર્તા જેવા લઘુ સાહિત્યપ્રકારમાં આવી વિગતો મહત્ત્વની બની રહેવી જોઈએ; આ પૃષ્ઠભૂમિ વાર્તાના વિષયવસ્તુને સંકુલ બનાવી આપે છે અને પછી પેલી સરળતા આભાસી સરળતા બની જાય છે.

ટૂંકી વાર્તાનો લેખક પોતાના વિષયવસ્તુની બને તેટલી શકયતાઓ આપણી

આગળ પ્રગટાવવા માગતો હોય છે, આ રીતે તેણે એક એવું બિંદુ શોધી કાઢવું જોઈએ. જે બિન્દુ પર ઊભા રહીને આ બધી શકયતાઓ પ્રગટાવી શકાય. આ કારણે કથનપદ્ધતિનું-કથનકેન્દ્રનું મહત્ત્વ વધી જાય છે. આ વાર્તામાં મારિયા કોન્સેપ્શિયોની વ્યક્તિગત સમસ્યામાં રસ લઈ રહેલા આસપાસના સમાજની સામૂહિક સમસ્યાનું આલેખન થયું છે. વળી, વ્યક્તિના અંગત જીવનની ઘટનાને વ્યક્તિગત રીતે ન જોતાં સમૂહગત રીતે જ્યારે તપાસવાની હોય ત્યારે પ્રથમ પુરુષ કે કોઈ પાત્ર દ્વારા વાર્તાની માંડણી થાય એને બદલે આ બધાં પાત્રોનું નિરીક્ષણ કરીને સર્વજ્ઞ બનીને કહેવાની પદ્ધતિ વધુ અનુકૂળ નીવડે.

આ વાર્તામાં પાત્રો જોઈએ તો એક બાજુ પ્રકૃતિની વચ્ચે સીધેસાદું જીવન ગાળતી, પોતાનો નિત્યક્રમ સાચવતી મારિયા કોન્સેપ્શિયો, ચંચળ નટખટ મારિયા રોઝા, મંત્રતંત્ર વડે લોકોને ભોળવતી લૂપે, પત્ની અને પ્રિયતમા બંનેને એકબીજાના પૂરક માનતો, જીવનના બધા અનુભવોને નિરાંતે ભોગવવા માગતો જુઆં વિલેગાસ છે. આમાંથી માત્ર મારિયા કોન્સેપ્શિયો અને જુઆં વિલેગાસનાં પાત્રો પર જ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવામાં આવ્યું છે. બીજાં બધાં પાત્રો સમૂહમાં વસતી વ્યક્તિઓ છે એટલે તથા આ ટૂંકી વાર્તા હોઈ તેમની આછીપાતળી રેખાઓ જ આલેખાઈ છે. હવે આપણે આ વાર્તાની દૃશ્ય યોજના અને એને નિમિત્તે રૂપરચનામાં તેમનું મહત્ત્વ તપાસીએ. ૭ દૃશ્યો ધરાવતી વાર્તાના પહેલા દૃશ્યમાં મારિયા કોન્સેપ્શિયો પોતાના પતિ માટે, પતિના ઉપરી માટે ખાવાનું લઈ જતી વખતે પગમાં વાગતાં કાંટા કાઢવા પણ રોકાતી નથી. આજુબાજુ થોરની વાડનાં વર્ણન, રસ્તાની ધાર આગળ આવેલા મારિયા કોન્સેપ્શિયોના ઘરની આસપાસ થોરની વાડ રક્ષણાત્મકતા સૂચવી જાય છે. મારિયા રોઝાની ઝૂંપડીની આજુબાજુના થોર માટે છરાની ઉપમા વાપરવામાં આવી છે, આ ઉપમા ઉત્ખનન થઈ રહેલા ખાડાઓનું વર્ણન કરતી વખતે પુનરાવર્તિત થાય છે. પ્રારંભમાં આવતી થોરની સાદી વિગત માત્ર રક્ષણાત્મકતા સૂચવી જાય છે, પણ ધીરે ધીરે આ રક્ષણાત્મકતા છરાની ઉપમા દ્વારા આક્રમકતામાં પરિવર્તિત થવા માંડે છે. આ રીતે બહુ સ્વાભાવિકતાથી પ્રયોજાયેલી ઉપમાઓ વાર્તામાં હવે પછી બનનારી ઘટનાઓની સૂચક બની રહે છે.

મારિયા કોન્સેપ્શિયોના વ્યક્તિત્વનો પરિચય કરાવવા માટે બે વિગતોનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. મારિયાએ જો નક્કી કર્યું હોય તો તે જુઆં

કે પોતાના માટે કપડું ખરીદવા ચાંદીના સિક્કા ભરેલી થેલી ખુલ્લી કરી આપે. વળી, આદિવાસી લોકોની પ્રથા પ્રમાણે લગ્ન કરવાને બદલે તે ચર્ચમાં લગ્ન કરવાનો આગ્રહ રાખે છે – આ ગૌરવ લેવા તે ઇચ્છે છે. આ વિગત તેના વ્યક્તિત્વના પરિચયની સાથે સાથે બીજી પણ મહત્ત્વની સમસ્યાને સાથે સાંકળી લે છે. અહીં સ્ત્રીપુરુષ વચ્ચેના સમ્બન્ધને લગ્નનું બંધન પ્રાપ્ત થાય છે, એટલું જ નહીં પણ ચર્ચની મહોર પણ મેળવવામાં આવે છે. આ રીતે લગ્ન જેવી અંગત ઘટના પછી સામૂહિક, સંસ્થાગત, સામાજિક બની જાય છે. દવા પણ ખરીદવી હોય ત્યારે લેબલવાળી દવા ખરીદવાનો આગ્રહ રાખનારી આ નાયિકા સામાજિક, ધાર્મિક સંમતિનો આગ્રહ રાખે અને એ નિમિત્તે પ્રાપ્ત થયેલા ગૌરવને કોઈ પણ ભોગે ટકાવી રાખવાનો પ્રયત્ન કરે તથા ખૂન કરવા સુધી તે જઈ પહોંચે એ સ્વાભાવિક છે. પાત્ર પાસે જે કાર્ય કરાવવામાં આવે તે કાર્યની ગુંજાશ તેમાં હોવી જોઈએ, નહીં તર પાત્ર અને કાર્યનું પ્રમાણ વ્યસ્ત બને. આ પ્રકારની વિગતોના પુનરાવર્તનને કારણે પોર્ટર આપણું ધ્યાન સામાજિક વ્યવસ્થામાં વ્યક્તિગત ગૌરવના સ્થાનની સમસ્યા તરફ લઈ જાય છે.

મારિયા કોન્સેપ્શિયોનો જીવનક્રમ નિશ્ચિત અને પારદર્શી છે. આ જીવનક્રમમાં હજુ અંતરાય ઊભો થયો નથી – તે જ્યારે મારિયા રોઝાની ઝૂંપડી આગળ થાક ખાવા બેસે છે. ત્યારે વાદળાં દૂર તોળાયેલાં છે પણ પગ નીચે તો સ્વચ્છ ઝરણું છે. બીજી વખત જ્યારે વાદળાનો ઉલ્લેખ આવે છે ત્યારે વાદળાં જાણે મારિયા કોન્સેપ્શિયોની આજુબાજુ વીંટળાઈ વળેલાં છે અને છેલ્લે, આ વાદળાં પાછાં ખીણની ધાર સુધી ધકેલાઈ જાય છે. આમ આ વિગતોને પાત્રની સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મ – એમ બંને ભૂમિકા સાથે સાંકળવામાં આવી છે.

હવે તે જ વખતે મારિયા કોન્સેપ્શિયોને મધ ખાવાની ઇચ્છા થાય છે – ખુલ્લા છરાની ધાર જેવા થોરની ખૂબ ગીચ ઊંડી વાડમાં મારિયા રોઝા પાસે મધ છે. મધપૂડામાંથી રેલાતી વાસ, મધમાખીઓનો ગણગણાટ, શાકભાજીના ઢગલા જેવા મધપૂડાના સોનેરી ઝૂમખા – આ વર્ણનની પડછે મારિયા કોન્સેપ્શિયોની માનસિક ભૂમિકા મુકાઈ છે: 'જો હમણાં ને હમણાં મધ નહિ ખાઉં તો મારા બાળક પર ખરાબ અસર પડશે' – આવો વિચાર આ ધર્મભીરુ સ્ત્રીને આવે છે. પણ મારિયા રોઝા અને પોતાના પતિની પ્રણયક્રીડાની સાક્ષી બને છે એટલે મધ ચાખ્યા વિના તે પાછી ફરે છે. તેના

કાનમાં મારિયા રોઝાની મધમાખોએ મધપૂડા મૂકયા ન હોય એવી રીતે ગણ-ગણાટ થવા માંડે છે. આ રીતે મારિયા કોન્સેપ્શિયોના વ્યક્તિત્વમાં હવે ક્રુદ્ધ મધમાખોનો ગણગણાટ જાગવા માંડે છે. અહીં મારિયા કોન્સેપ્શિયાના બે પ્રકારના વ્યકિતત્વનો સમન્વય જોવા મળે છે. એક વ્યકિતત્વ અંગત છે, બીજું વ્યકિતત્વ સામૂહિક છે. આ સામૂહિક વ્યકિતત્વના ઇંગિત મધમાખોના ઉલ્લેખ દ્વારા આપણને મળી રહે છે. વળી તેનામાં ધીમે ધીમે વેરની ભાવના જાગવા માંડે છે—આ ભાવના પણ મધમાખના ઉલ્લેખથી પુષ્ટ બને છે. અગાઉ રસ્તા પરના કાંટા તે અનુભવતી ન હતી પણ હવે આ જ થોરના કાંટા 'નિર્દય કાચ'ની કણિ બનીને આખા શરીરે ભોંકાતા તે અનુભવે છે. કેથરિન પોર્ટર હમેશાં પોતાની વાર્તાઓમાં આવી વર્તમાનની ઘટનાની સાથે ભૂતકાળમાં બનેલી એવી જ ઘટનાઓને મૂકી આપે છે. 'થેફ્ટ' નામની વાર્તામાં નાયિકાની પર્સ નોકર-બાઈ ચોરી લે છે પણ આ પર્સની ચોરીને નિમિત્તે નાયિકાને અત્યાર સુધી તેની પાસેથી ચોરાઇ ગયેલી ઘણી બધી વિગતો—પૈસા, પુસ્તકો, પ્રેમ, સમય—આ બધાની ચોરી પણ તેને યાદ આવે છે અને પછી વાર્તામાં પર્સ માત્ર નિમિત્ત બને છે.

અહીં પણ આ વાર્તામાં મારિયા કોન્સેપ્શિયોના જીવનમાં બની ગયેલી આ ઘટનાની પડછે ભુતકાળમાં તેના પૈસા 'કોઈ ચોરી ગયું' હતું અને ચોરનાર હાથમાં આવ્યો ન હતો એ વિગત મૂકવામાં આવી છે. એ વેર પણ લેવાનું બાકી હતું. મધપૂડા, રક્ષણાત્મક વાડ, થોરના કાંટા વગેરે વિગતો વાળી પૃષ્ઠભૂમિનો ઉપયોગ નાયિકાના હૃદયમાં દટાઈ ગયેલી વેરની ભાવનાને જગાડવા માટે કરવામાં આવ્યો છે એ વાત સ્પષ્ટ થાય છે. એટલું જ નહિ, પણ ભૂતકાળમાં દટાઇ રહેલા મારિયા કોન્સેપ્શિયોના વેરની પડછે પ્રાચીન સંસ્કૃતિનું ઉત્ખનન કરી રહેલા ગીવન્સના પાત્રને મૂકવામાં આવ્યું છે એને કારણે વાર્તાની આ ઘટનાને વ્યંગ્યાર્થ પ્રાપ્ત થાય છે. જો આ વ્યંગ્યાર્થ નિષ્પન્ન ન થતો હોય તો ગીવન્સના પાત્રની, ઉત્ખનન થઈ રહેલા પ્રાચીન અવશેષોની વિગતો માત્ર સ્થૂળ વિગતો બની રહે. વાસ્તવવાદી ધારામાં માનતો લેખક આ બાહ્ય વિગતોનો સંબંધ પાત્રના, ઘટનાના હાર્દ સાથે સાંકળી શકતો નથી. આ દટાઇ ગયેલી સંસ્કૃતિના અવશેષો બહાર આવે છે, મારિયા કોન્સેપ્શિયોનો દટાઈ ગયેલો ભૂતકાળ બહાર આવે છે. અહીં એક બીજો મુદ્દો પણ સંકળાયેલો છે. પોર્ટર આ વાર્તામાં સામૂહિક સમસ્યાને મૂર્ત કરવા માગે છે, એટલા માટે અહીં આગળ જે બધાં ચિત્રો યોજવામાં આવ્યાં

છે તે પણ સમૂહને લગતાં જ છે. આવું એક ચિત્ર દટાઈ ગયેલી સંસ્કૃતિનું, બીજું એક ચિત્ર મારિયા કોન્સેપ્શિયોની આસપાસના સમાજનું, ત્રીજું એક ચિત્ર બીજા દૃશ્યમાં આવતા, બે પ્રજા વચ્ચેના યુદ્ધનું આલેખાયું છે. શરૂઆતમાં વ્યક્તિ વ્યક્તિ વચ્ચેનું વેર આ રીતે યુદ્ધ અને પ્રાચીન સંસ્કૃતિના અવશેષોના ઉલ્લેખથી બે ભિન્ન ભિન્ન સમાજ વચ્ચેના યુદ્ધમાં પરિણમે છે. મારિયા કોન્સેપ્શિયોના હૃદયમાં મારિયા રોઝાનું ખૂન કરવાની ઇચ્છા જાગી, આ ઇચ્છાની સાથે જ ખુનની પૂર્વભૂમિકા રૂપ ઘટના – ગીવન્સને માટે એક પક્ષીની ડોક મરડતી વખતે – 'બીટનું દીંટું કાપી નાખતી હોય એમ' – ભજવાઈ જાય છે. એક રીતે જોઈએ તો, આમ આ ભલીભોળી ખ્રિસ્તી સ્ત્રીનું પતન થયું, આવી સ્ત્રીના પ્રેમને ઠોકરે ચઢાવ્યો એટલે જુઆં વિલેગાસે પોતાનું અને લગ્ન સંસ્થાનું પતન આણ્યું, એક સ્ત્રીનો અધિકાર મારિયા રોઝાએ છિનવી લીધો માટે તેનું પતન થયું. આ વ્યક્તિગત પતનની સમાંતરે સામૂહિક પતનની વાત યુદ્ધ દ્વારા સૂચવાઈ કારણ કે યુદ્ધ પણ પ્રજાના પતન તરીકે જ આવતું હોય છે. આવી રીતે પતન પામતી જતી પ્રજા અને તેની સંસ્કૃતિ પર બીજી સંસ્કૃતિઓના થર બાઝતા જાય છે, અને એ પતન પામેલી પ્રજાના અવશેષો બીજી પ્રજા ખોદી નાખે છે. આની સાથે સાથે આ બધી સમસ્યાઓ – સ્ત્રીના પ્રેમનો આ તિરસ્કાર, વ્યકિત વ્યકિત સામેનું વેર, બે પ્રજા વચ્ચેનું વેર – આ ઘટનાઓ માનવી જન્મ્યો ત્યારથી જ જોવા મળે છે. આ વારતા પુરાણી છે, એ સૂચવવા માટે પણ પ્રાચીન સંસ્કૃતિના અવશેષોનો ઉલ્લેખ થયો છે. પાષાણયુગથી માંડીને કેટલાય યુગ આવી ગયા – એમના થર બાઝી ગયા તોપણ આ સમસ્યા એવી ને એવી રહી, વર્તમાન સંસ્કૃતિ પણ અશ્મીભૂત થશે તોય એ સમસ્યા ઉકેલી શકાશે નહિ. ટૂંકી વાર્તાના નાનકડા ફલક પર સાવ સામાન્ય ઘટનાને નિમિત્તે આવી વ્યાપક સમસ્યાઓના આલેખન કરવાનો પડકાર પોર્ટર ઝીલી લે છે. સ્ટીફન પીપર જેવા રૂપરચનાવાદી વિવેચક ટૂંકી વાર્તા કરતાં નવલકથાને, ચિત્રો કરતાં ભીંતિચિત્રોને, સોનેટ-લિરિકના કાવ્યત્વ કરતાં મહાકાવ્ય અને નાટકના કાવ્યત્વને, ઇમારતો કરતાં મંદિરો અને કેથેડ્રલના સ્થાપત્યને ચઢિયાતું ગણાવે છે. કારણ કે મોટું પરિમાણ કૃતિની ઉચ્ચાવચતાનું નિર્ણાયક તત્ત્વ બની રહે છે. કેથરિન પોર્ટરની આ અને બીજી વાર્તાઓ સ્ટીફન પીપર જેવાની માન્યતાને જાણે પડકારતી હોય એમ લાગશે.

બીજા દૃશ્યમાં એક બાજુ યુદ્ધની વાત અને બીજી બાજુ મારિયા

કૉન્સેપ્શિયોના જન્મીને તરત મરી ગયેલા બાળકની વાત આવે છે. બધાને તેના પ્રત્યે સહાનુભૂતિ છે, પણ મારિયા કૉન્સેપ્શિયો ગર્વીલી છે. મારિયા રોઝાની પાલક 'માતા લૂપે જ્યારે તેના માટે પ્રાર્થના કરે છે ત્યારે મારિયા કૉન્સેપ્શિયો તેની પાસે જઈને સંભળાવે છે – 'તારી પ્રાર્થના તારી પાસે રાખજે, જેમને જોઈએ તેને માટે માગજે – મારે જે જોઈએ છે તે ભગવાન પાસે હું જ માગી લઈશ.' તેની આ ગર્વભરી ઉક્તિની પડછે આ જ લૂપે તેને જીવનદાન આપે છે એ ઘટનાને મૂકીશું તો તેમાં રહેલો વ્યંગ સ્પષ્ટ થઈ આવશે. વળી, ત્યાંનો આખો સમાજ વ્યક્તિગત વેદનાને મહત્ત્વ આપતો નથી – ઘરડી સોલેદાદ તો કહે છે, 'ભલે, આપણે બધા જ દુઃખ વહેંચી લઈશું.' એટલે ફરી અહીં વ્યકિતગત સમસ્યા સામૂહિક સમસ્યાનું રૂપ લે છે. ભૂતકાળની ચોરીનું વેર, પતિને ઝૂંટવી લીધાનું વેર, સગર્ભાવસ્થામાં મધ ખાવાની ઇચ્છા ન ફળ્યાનું વેર, બાળક મરી ગયાનું વેર – આમ ખૂન કરવાની ઇચ્છા બલવત્તર બનવા માંડે છે. સાથે સાથે મધમાખ મધનો સંગ્રહ કરે તેમ તે ધનનો સંગ્રહ કરવા માંડે છે.

ત્રીજા દૃશ્યમાં જુઆં વિલેગાસ પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવામાં આવ્યું છે. તે વધારે પડતો વાચાળ છે; ગીવન્સની જે શબ્દોમાં પ્રશંસા કરે છે તેના પરથી મારિયા રોઝાને કેવી ચાટુક્તિઓથી રીઝવતો હશે તેનો અંદાજ આપણને આવે છે. મારિયા રોઝાને બાળક જન્મે છે. બીજી બાજુએ મારિયા કૉન્સેપ્શિયોના હાથે આ સદ્યમાતાનું ખૂન થાય છે. જુઆં વિલેગાસને લશ્કરી શિસ્તભંગના આરોપમાંથી તેનો ઉપરી ઉગારી લે છે. આ ઘટનાનું મહત્ત્વ મારિયા કૉન્સેપ્શિયોને ખોટી જુબાની આપીને બધા લોકો ઉગારી લે છે એ ઘટનાના સન્દર્ભમાં ઘણું વધી જાય છે. આ બંને ઘટનાઓ અન્યોન્યને પ્રભાવિત કરીને એક બીજી જ સંકુલ ભૂમિકાને પ્રકટાવી આપે છે. ટૂંકી વાર્તામાં ઘટનાનું એકમ આ રીતે પરસ્પર ગુંથાઈને રૂપરચના પ્રગટાવી આપતી હોય છે. હવે આપણે સમજી શકીશું કે ઘટનાના એકમ વિના કદી પણ ટૂંકી વાર્તા રચી જ શકાય નહિ. શબ્દલોપ વડે જો કવિતા રચી શકાય તો ઘટનાલોપ વડે ટૂંકી વાર્તા લખી શકાય. દરેક સાહિત્ય સ્વરૂપને તેની વિશિષ્ટતા–મર્યાદામાં જ વિકસાવી શકાય. અહીં લશ્કરી શિસ્તભંગની વાત આવે છે. દરેક લશ્કર આવી આચારસંહિતા પર જ ટકી રહેતું હોય છે. પણ આ આચારસંહિતાની વિરુદ્ધ જઈને લશ્કરનો મુખ્ય અધિકારી પોતાના મિત્ર ગીવન્સની દરમ્યાનગીરીથી જુઆંને સજામાંથી મુક્તિ આપે છે. આપણા સુસંસ્કૃત

સમાજની આચારસંહિતા આ રીતે અંગત ગમા–અણગમા પર નિર્ભર છે. એની સામે આ સમાજની આચારસંહિતા સુદૃઢ છે – અહીં વ્યકિતગત રાગદ્વેષને કોઈ અવકાશ નથી. આ સમાજમાં સામૂહિક વ્યકિતત્વને વધુ પ્રાધાન્ય આપવામાં આવ્યું અને એ રીતે આ સામૂહિક વ્યકિતત્વ સમાજધર્મપુરસ્કૃત આચારસંહિતાની જવાબદારી ઉપાડી લે છે. આ સામૂહિક જવાબદારી અદા કરવામાંથી કોઈ વ્યક્તિ બાકાત રહી ન શકે.

આપણી આગળ ખૂનની ઘટના ભજવાતી નથી. કોઈ નબળા વાર્તાકારે ખૂનનું દૃશ્ય આલેખ્યું હોત. વળી અહીં આગળ વાર્તા અટકી જતી નથી. સામાન્ય રીતે તો મારિયા કોન્સેપ્શિયોની સમસ્યા ઉકલી ગઈ, એટલે વાર્તા અહીં પૂરી થઈ જવી જોઈતી હતી. પણ જો આ વાર્તા અહીં પૂરી થઈ જાય તો તે સામાન્ય વેરની કથા બની જાય. જેવી રીતે ધરતીની ભીતર દટાઈને હિજરાયા કરતી સંસ્કૃતિને મુક્તિ મળે છે તેવી રીતે મારિયા કોન્સેપ્શિયોના હૃદયમાં વર્ષોથી હિજરાયા કરતી વેરની ભાવનાને મુક્તિ મળે છે.

ખુન કરીને મારિયા કોન્સેપ્શિયો પોતાની ઝૂંપડીમાં પાછી આવે છે. જુઆં તેને ઉંબરા પર ઊભી રહેલી જુએ છે ત્યારે તેને તે ભયંકર ઊંચી લાગે છે. ખૂનના અસામાન્ય કાર્યથી તે વિરાટ નથી બની પણ મારિયા કોન્સે-પ્શિયોના આ કાર્ય પાછળ સમગ્ર સમાજનું પીઠબળ છે. આ ખુનમાં તે તો માત્ર નિમિત્ત બને છે. સમગ્ર ખ્રિસ્તી ધર્મ સામે, લગ્નસંસ્થા સામે, સમાજની ધાર્મિક લાગણીઓ સામે બહારવટે ચઢેલી મારિયા રોઝાનું ખૂન આ રીતે મારિયા કોન્સેપ્શિયોમાં રહેલું અંગત વ્યક્તિત્વ અને સામૂહિક વ્યક્તિત્વ કરે છે. સાથે સાથે આ ઘટના બની ગયા પછી તેની જવાબદારી માત્ર મારિયા કોન્સેપ્શિયોની રહેતી નથી, સમગ્ર સમાજની બની જાય છે. એટલા જ માટે જુઆં વિલેગાસ પણ ક્રોધના માર્યા પત્નીનું ખૂન કરવાને બદલે તેને બચાવી લે છે, ઘરડી લૂપે પણ મારિયા કોન્સેપ્શિયોના મહેણાંટોણાં ભુલી જઈને ખોટી જુબાની આપે છે.

પાંચમા દૃશ્યમાં મારિયા રોઝાના શબની ચારે બાજુ બધા ટોળે વળીને સિપાઈઓને જુબાની આપે છે. મધપૂડા પર આક્રમણ થતાં જેવી રીતે બધી મધમાખો તૂટી પડે તેવી રીતે બધા અહીં તૂટી પડે છે, અને ચર્ચની સંમતિવાળા લગ્નની આચારસંહિતા જાળવવા ખડે પગે તૈયાર થઈ જાય છે. આ પ્રજા આદિવાસી છે માટે ખૂન જેવી ઘટનાને સાંખી લે છે એમ નહિ

પણ પોતાની વ્યવસ્થા ભાંગી પડતી બચાવવા માટે તેઓ બધા એક બની જાય છે. થોરની વાડ શરૂઆતમાં રક્ષણ આપતી હતી હવે અહીં આ આદિવાસી પ્રજા 'અભેદ્ય રક્ષણાત્મક દીવાલ' ઊભી કરી આપે છે. વળી, આ પતિપત્નીના જીવનમાં ખૂટતી કડી બાળકની હતી. મારિયા કોન્સેપ્શિયો મારિયા રોઝાના બાળકને લઈને આવતી રહે છે.

છેલ્લા દૃશ્યમાં ફરી મારિયા કોન્સેપ્શિયોની જીવનગતિ આગળ ચાલે છે. જૂની વ્યવસ્થામાં આવેલો અંતરાય દૂર થાય છે. પહેલા દૃશ્યમાં ખભે લટકાવેલાં મરઘાં બતકાં સામે જોવાની તેને ફુરસદ ન હતી, પણ હવે લવારાની ભૂખનો તે વિચાર કરે છે. આ સમથળતા, શાંતિમાં પ્રકૃતિ પણ ભાગ ભજવે છે. ચન્દ્ર પણ શિખરો પાછળ ચાલ્યો ગયો છે. બાળકના શ્વાસનો આછો કંપ પતંગિયા જેવો લાગે છે. જીવનનો આદિમ લય માનવીમાં, પ્રકૃતિમાં ફરી સ્થપાઈ જાય છે અને ત્યાં વાર્તા પૂરી થાય છે.

કેથરિન પોર્ટરની આ વાર્તામાં આ રીતે આલેખાયેલી સમસ્યા પ્રાસંગિક બની રહેતી નથી, વળી જે સમસ્યા આલેખવી છે તે વાર્તાની રૂપરચનામાંથી જ પ્રકટતી હોવાને કારણે કોઈ મૂલ્યના નિદર્શનનો નમૂનો બની જતી નથી એટલું જ નહીં, એમાંથી આ મૂલ્ય પ્રગટતું હોવાને કારણે આ વાર્તા સામાન્ય વેરની કથા પણ બની રહેતી નથી. કેથરિન પોર્ટરને માટે એમ કહેવાયું કે રૂપરચનાના આદર્શે તેમની વાર્તાઓના ક્ષેત્રને ખૂબ જ મર્યાદિત બનાવી દીધું. પણ ઢગલાબંધ વાર્તાઓ કરતાં આવી દસવીસ વાર્તાઓ વધું સારી. *

---

* ૬–૭ જાન્યુઆરીના દિવસો દરમિયાન પ્રો. ભોગીલાલ સાંડેસરા વ્યાખ્યાન-માળાના આશ્રયે ગુજરાતી વિભાગ, મ. સ. યુનિ., વડોદરા તરફથી ટૂંકી વાર્તા પર યોજાયેલા પરિસંવાદમાં વંચાયેલો નિબંધ.

'નોસીઆ' વિશે

રસિક શાહ

બીજી વાર્તાઓમાં કે નવલકથામાં ન હોય એવાં, ઊડીને આંખે વળગે એવાં ઘટકો, સ્વરૂપ, આકાર, સંયમ અને સભાન વ્યવસ્થા 'નોસીઆ'માં મળી આવે છે. એ અત્યંત સઘન 'ફિલસૂફીભરી' નવલકથા છે. એમાંની દરેક વિગત કાં તો એના તાત્ત્વિક વિચારો તરફ વળે છે, કાં તો એમને પ્રગટ કરે છે કાં તો એના દૃષ્ટાન્ત રૂપ બની રહે છે. એ સમગ્રપણે અસ્તિત્વવાદી નવલકથા છે.

'નોસીઆ' વિશેનાં થોડાં ઘણાં વિવેચનો પર નજર કરતાં એક વાત તરત ધ્યાનમાં આવે છે. નર્યું સાહિત્યિક કહેવાય અથવા મહદ્‌અંશે સાહિત્યિક કહેવાય એવું એક પણ વિવેચન કે મૂલ્યાંકન મળતું નથી. મોટા ભાગના વિવેચકોએ એને આ સદીની અત્યંત સફળ અને મહત્ત્વની ફિલોસોફિકલ નોવેલ કહી છે. સાર્ત્રે, 'Being and nothingness' લખ્યું તે પહેલાં conciousness વિશે અસ્તિત્વવાદીની દૃષ્ટિએ અને phenomenologyની દૃષ્ટિએ પરિસ્થિતિઓની નક્કર પરિપૂર્ણતા વિશે જે તાત્ત્વિક વિચારો વિશે મંથન કરી રહ્યા હતા એને 'નોસીઆ' નવલકથાના માધ્યમ દ્વારા એમણે વાચા આપી છે, એ વિશે બધા વિવેચકો સંમત છે. મોટા ભાગના વિવેચકો માને છે કે નવલકથામાં નાયકની સમસ્યાઓ નાટ્યાત્મક રીતે રજૂઆત પામી હોવા છતાં, એ વિચારોનું નિરૂપણ દોષરહિત તર્કથી સિદ્ધ કરવામાં આવ્યું છે. નાયકના વિકાસના તબક્કા તર્કબદ્ધ રીતે એકબીજાને અનુસરે છે. નાયક રોકેન્ટીન પોતાના જીવનની જે કટોકટીમાંથી પસાર થઈ રહ્યો છે એ વાચક જોઈ શકે છે એટલું જ નહિ, અનુભવી પણ શકે છે. ઘણી બધી રીતે, લગભગ સમગ્રતયા રોકેન્ટીનના વિચારો સાર્ત્રના જીવન અને ફિલસૂફી વિશેના જ શરૂઆતના વિચારો છે, એ વિશે પણ વિવેચકો સંમત છે. એક મત એવો

છે કે 'નોસીઆ' અને બીજી પાંચ ટૂંકી વાર્તાઓ એના તાત્ત્વિક વિચારોના દૃષ્ટાન્ત રૂપે જ લખાયેલી છે. આ વિવેચન સાર્ત્રના સમસ્ત સર્જનાત્મક અને ચિંતનાત્મક તેમ જ તાત્ત્વિક સાહિત્યને અનુલક્ષીને કરવામાં આવ્યું છે. આ સંદર્ભમાં, 'નોસીઆ'ને સફળ સાહિત્યકૃતિ ગણતા વિવેચનની ભૂમિકાની નોંધ કંઈક આવા પ્રકારની છે.

સાર્ત્ર અને અન્ય કેટલાક ફ્રેંચ લેખકોમાં નવલકથા વિશે અને નવલ-કથાકારનાં કાર્ય અને એની જવાબદારી વિશે તે તે લેખકોએ જે વલણો અપ-નાવ્યાં છે તે પરત્વે એક પ્રકારનું 'કૌટુંબિક સાદૃશ્ય' પ્રવર્તે છે. એ સાદૃશ્ય ફિલસૂફી અને સાહિત્ય વચ્ચે સંબંધના સ્વરૂપ વિશે છે. જ્યાં ફિલસૂફી અને સાહિત્યનું મિલન થતું હોય એવા ધૂંધળા, અવ્યાખ્યેય ક્ષેત્રની ઝીણવટભરી તપાસ, વિવેચનના સાહિત્યિક મૂલ્યાંકનનો મહત્ત્વનો અંશ હોવો જોઈએ એવું સ્પષ્ટ સૂચન આ સાદૃશ્યમાંથી વિવેચનને મળી રહે છે. આ લેખકો, ખાસ કરીને શરૂઆતના સાર્ત્ર, સમાજને સાહિત્ય દ્વારા જાગૃત અને સભાન કરવા માટે નવલકથા પર અને નવલકથાકારની અગત્ય પર ભાર મૂકીને, આ હેતુ સિદ્ધ કરવા, પદ્ય કરતાં ગદ્યને વધારે મહત્ત્વનું ગણે છે. નવલકથાકાર શબ્દોને સંકેત (signs) અને સાધન તરીકે વાપરે છે અને શબ્દો જે વસ્તુ-ઓનો નિર્દેશ કરે છે એ વસ્તુઓ સાથે એને લાગેવળગે છે – જ્યારે એના મતે કવિ શબ્દોને જ વસ્તુ તરીકે વાપરે છે. શબ્દો ખાતર જ શબ્દોમાં એને રસ છે. સમાજને જાગૃત કરવાનો કે માનવજીવનની કોઈ છબી આંકવાનો કવિનો કોઈ ઉદ્દેશ હોતો નથી. અન્ય ફ્રેન્ચ લેખકો એથીય આગળ જઈને સમસ્ત માનવીય પરિસ્થિતિને આવરી લેતી નવલકથાને આ વિશ્વથી ભિન્ન એવું નવું સર્જન ગણવા સુધીના દાવાઓ પણ કરે છે. એ જે હોય તે, આ દાવાઓ પાછળ રહેલી પૂર્વધારણા આવી છે – સમસ્ત માનવજીવનની છબી આંકવી શક્ય છે અને નવલકથાકારે એ કરવું જોઈએ. સાર્ત્ર પ્રતિબદ્ધ સાહિત્યના પુરસ્કર્તા છે અને સાહિત્યને રાજકીય અને નૈતિક કાર્યનું સ્વરૂપ ગણે છે એ હકીકત આ પૂર્વધારણાને પૂરેપૂરી સુસંગત છે.

આ પૂર્વધારણાની ભૂમિકા પણ કંઈક આવી છે. પ્રણાલીગત રીતે ફિલસૂફી અને કળાનાં ક્ષેત્રોને ભિન્ન ગણવામાં આવ્યાં છે. એક બાજુ લેખકનું જીવન વિશેનું દર્શન વ્યાવસાયિક 'ફિલસૂફી'થી જે ઓળખાય છે એથી તદ્દન જુદી જ વસ્તુ છે તો બીજી બાજુ કલા ફિલસૂફીના કે બીજા કોઈ પણ ક્ષેત્રના વિચારોનું સાધન બને એ સામે સમજી શકાય એવો વિરોધ ઊભો થયો છે.

સર્જક જીવાતી અનુભૂતિની સ્વયંસ્ફુરણા અથવા સાહજિકતા પ્રગટાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે અને ફિલસૂફ તર્કની મદદ વડે વિભાવના પર આધારિત કલ્પનાનાં ઉદ્દ્યનોની વ્યવસ્થિત રજૂઆત કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે એમ કહેવાયું છે. નવલકથાકાર વર્ણનાત્મક રીતે રજૂઆત કરે છે, ફિલસૂફ વિશ્લેષણાત્મક રીતે દલીલ કરે છે.

આ ભેદને અનુલક્ષીને સીમોન દ બુવાએ કહ્યું છે કે નવલકથા communionના વિશિષ્ટ અને irreducible સાધન તરીકે જ વિચાર પ્રસ્તુત કરે છે, અન્યથા નહિ. એના કોઈ પણ અંશોને સ્થાને તાત્ત્વિક વિચારો ગોઠવી દેવાથી ચાલી શકે એવું એમાં ન હોવું જોઈએ. બીજી બાજુ આ ભેદથી કેટલાક ફિલસૂફો અકળાયા પણ છે. કિર્યકેં ગાર્દ અને નિત્સે જેવાઓને પોતાના વિચારોની પૂરતી અભિવ્યક્તિ માટે સાહિત્યિક વાહનના સર્જનની જરૂરિયાત વર્તાઈ હતી. એ સાહિત્યિકતા હોવાને લઈને એમના સમસામયિક ફિલસૂફોથી એ ઊતરતી કક્ષાના ફિલસૂફો હતા એવું ભાગ્યે જ હવે કહી શકાશે. વિચારને પોતાની અભિવ્યક્તિના નિયમોને અનુલક્ષીને જ વ્યક્ત કરવાની formalist મર્યાદામાં કામ કરવાનું એ ફિલસૂફોને મુશ્કેલ જ નહિ, અશક્ય લાગવા માંડ્યું હતું. એમના તાત્ત્વિક દૃષ્ટિબિન્દુનું એ વિશિષ્ટ લક્ષણ હતું. માનવકાર્ય અથવા માનવ અનુભૂતિથી અલિપ્ત રહી શકે એવી એ ફિલસૂફી ન હતી. યુરોપીય ફિલસૂફીમાં થયેલી આ હલચલનો સીધો આવિષ્કાર ફ્રેંચ નવલકથામાં દેખાય છે. અનુભૂતિની સંદિગ્ધતા અને બૌદ્ધિક વ્યવસ્થામાં સમાઈ ન જવા જેટલો વિરોધ ધરાવતા વિશ્વનું પરાયાપણું (alienation) નવલકથાકારોની કાચી સામગ્રીના મુખ્ય વિચારો બની રહ્યા. હુસેર્લ પ્રણિત ફિનોમીનોલોજીએ 'we want to get back to thing-in-itself'ની વાત કરી. કાળે કરીને ફિનોમીનોલોજીની ફિલસૂફી એક નવા આદર્શવાદ તરફ ઢળી પડી. સાર્ત્ર પોતે કલાકાર હોવાને લઈને, એની ફિલસૂફી વિશે એવું બનવા ન પામ્યું. મર્લો પોન્તીએ ૧૯૪૫માં 'phen menology of perception'માં આ પ્રવાહને સ્પષ્ટ વાચા આપી અને વિશ્વ વિશેના આધારભૂત તાત્ત્વિક વિચારો વિશ્વ વિશેની અનુભૂતિની પછી આવી શકે, એ પહેલાં નહિ એ વાતનું ભારપૂર્વક પ્રતિપાદન કર્યું. કલા આ કારણે તાત્ત્વિક વિચારોને માર્ગદર્શન આપી શકે એ વિચાર સ્વીકારાવા લાગ્યો.

ટૂંકમાં, વસ્તુના ગુણધર્મો પરથી ધ્યાન હઠાવી લઈને ફિલસૂફ એના અસ્તિત્વની ખોજમાં પડે ત્યારે ફિલસૂફી અને સાહિત્યનો વિષય એક જ બની

રહે. તફાવત રહે માત્ર અસ્તિત્વના ખોજની રીતનો. કલ્પનોત્થ સાહિત્ય અસ્તિત્વનો મૂર્ત ખ્યાલ ઉપજાવી એને વિશેના પ્રાથમિક વિચારોની ફિલસૂફી માટે સરળતા કરી આપી શકે. ગેબ્રિયલ માર્શલે નાટકો વિશે આ જ વાત કહી છે. કલાકાર માર્શલનાં નાટકોમાંથી મળેલા vantage pointનો લાભ તત્ત્વચિંતક માર્શલને મળ્યો છે એવું એણે પોતાને વિશે કહ્યું છે. કલાકાર અને તત્ત્વચિંતક વચ્ચેની આ identity સંપૂર્ણ ન હોવી જોઈએ. સંપૂર્ણ-તયા એમ બને તો નવલકથાકારનું અસ્તિત્વ જ ન રહે, એ ફિલસૂફ બની જાય. એટલે જ જે કલાકૃતિને ફિલસૂફીના નિબંધથી વસ્તુ કે સ્વરૂપને હાનિ પહોંચાડયા વગર બદલી શકાય એ કલાકૃતિ ન કહેવાય એવો વિચાર યોગ્ય રીતે જ સ્વીકૃતિ પામ્યો છે.

આ અર્થમાં, નવલકથા અથવા સાહિત્યકૃતિ કશીક તાત્ત્વિક વિચાર-સરણી વિશેની કલ્પનોત્થ અથવા આવેગપૂર્ણ ખોજ જરૂર આદરી શકે. સાર્ત્ર, કેમ્યુ, સીમોન દ બુવા જેને ફિલસૂફી કહે છે એ માનવ અસ્તિત્વથી જુદી પાડી શકાય એ પ્રકારની શુષ્ક વિચારસરણી નથી. માનવઅનુભૂતિ એ ફિલસૂફીનો પાયો હોઈ, કલા એને આત્મસાત્ કરી શકે છે. આવો કલાકાર પોતાનામાં રહેલા ફિલસૂફને અથવા બીજા ફિલસૂફને નવી તાત્ત્વિક દૃષ્ટિ આપી શકે છે. એક ચોક્કસ માનવીય પરિસ્થિતિમાં અમુક તાત્ત્વિક વિચારસરણી કેવી રીતે પ્રવૃત્ત થતી હશે એ જોવાનો પ્રયત્ન કલાકાર જરૂર કરી શકે. શુષ્ક, તાર્કિક માર્ગે આગળ વધવા મથતી સમજણને નડતી મુશ્કેલીઓ અથવા વિરોધોને સમજવાનો—સમજાવવાનો પ્રયત્ન કદાચ કલાકૃતિ દ્વારા જ થઇ શકે. આવી કલાકૃતિ વાચકને બૌદ્ધિક સાહસનો પણ અનુભવ કરાવી શકે. ફિલસૂફી અને કલા વચ્ચેની સાર્ત્રમાં વ્યક્ત થતી સમાનતા બન્ને વચ્ચે રહેલા તફાવતના કારણે વધારે ધ્યાન ખેંચનારી બની રહે છે. આમ એક સિદ્ધાંત તારવી શકાય: કલાકૃતિમાં કલ્પનોત્થ લખાણથી વિચારોની ખોજ થવી જોઈએ, તાત્ત્વિક વિચારોનું એ દૃષ્ટાન્ત બની રહેવી ન જોઈએ.

વિજ્ઞાન સાથે સરખાવીને આ તફાવત પ્રગટ કરી શકાય એ વાત સીમોન દ બુવાએ સારી રીતે સમજાવી છે. વિજ્ઞાની 'કામચલાઉ વ્યાપ્તિ'ને વાસ્તવિકતાની કસોટીએ કસે છે. એવી જ રીતે, પોતે સર્જેલાં પાત્રો અને પરિસ્થિતિની વિશિષ્ટતાની કસોટી પર પોતાની તાત્ત્વિક 'કામચલાઉ વ્યાપ્તિ'ને ચકાસીને નવલકથાકાર કલ્પકતાને અને એના આવેગીય ઘટકોને જાળવી રાખી શકે. એમ કરવાથી, જે સમસ્યાઓની કે implicationsની લેખકે કલ્પના

પણ ન કરી હોય એ કદાચ ઊભાં થાય અને એ રીતે એની વ્યાપ્તિને પડકારે – અને જે સત્યો એ પૂર્વે નહોતો ઓળખી શક્યો એ સત્યોને નવલકથાના વિકાસની સાથે શોધી કાઢી શકે અને જે પ્રશ્નોનો એની પાસે ઉકેલ નથી એવા પ્રશ્નો પણ ઊભા થતા જોઈ શકે. એટલે એણે નવા પ્રશ્નો પૂછવા જોઈએ, નિર્ણયો લેવા જોઈએ, મુશ્કેલીઓનો સામનો કરવો જોઈએ. એમ કરતાં કરતાં નવલકથા પૂરી થાય ત્યારે એને એ આશ્ચર્યથી જોઈ રહે એવું પણ બને. પછી એના એ સર્જનને શુષ્ક તાત્ત્વિક અમૂર્ત વિચાર રૂપે સારવવાનું એનાથી નહિ બની શકે. એ સર્જનને પોતાનાં આગવાં અર્થ અને સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થયાં હશે. આ અર્થમાં એ સાચું આધ્યાત્મિક સાહસ બન્યું હશે.

જે વિવેચકો સાર્ત્રની 'નોસીઆ'ને સફળ philosophical નવલકથા ગણે છે એમની વિવેચકીય ભૂમિકા આ પ્રકારની છે. એમના મતે સાર્ત્રની 'નોસીઆ'નું નિબંધન અમુક ફિલસૂફી પર થયું હોય અને જેના પ્રકાશમાં પાત્રોને સમજી શકાતાં હોય એ સાહિત્યને મૂલવવા માટે એમના તાત્ત્વિક વિચારોનો પરિચય જરૂરી બની રહે છે. એટલે જ અધિકારી વિવેચકના હાથે થતાં એવા સાહિત્યના વિવેચનમાં તાત્ત્વિક વિભાવનાઓનો ઉપયોગ નજરે પડે છે. અહી સાર્ત્રની 'નોસીઆ'માં વ્યક્ત થતી ફિલસૂફીનો ટૂંકમાં પરિચય મેળવી લઈએ. જોહન વેઇટમેનને મતે, સાર્ત્રની ફિલસૂફી, અમૂર્ત બનીને જીવનથી વાયવ્ય જતી ફિલસૂફી નથી. સત્યમ્ શિવમ્ સુંદરમનું ચિંતન કે ભાષાકીય પૃથક્કરણ પાછળ એ નથી જતા. એની ફિલસૂફી અસ્તિત્વની સમગ્રતાને સ્પર્શતી હોઈ સાહિત્યિક અભિગમથી બહુ જુદી નથી પડતી. ૧૯૪૯ પછી સાહિત્યિક સર્જન બંધ કરવાને લીધે સાર્ત્ર નવલકથાકાર હોવાને બદલે ફિલસૂફ વધારે છે એ મત સાચો હોવા છતાં વેઇટમેનને મતે, એના ફિલસૂફ તરીકેનાં શરૂઆતનાં વર્ષોમાં, પોતાના તાત્ત્વિક વિચારો સ્પષ્ટ કરવા માટે 'નોસીઆ' લખવાની એને જરૂરિયાત ઊભી થયેલી.

'નોસીઆ'માં નાયક છે, અન્ય પાત્રો પણ છે, પણ પ્રણાલીગત રીતે નહિ. દરિયાકાંઠાના બોવીલ શહેરમાં રહેતો ૩૦ વર્ષની ઉમ્મરનો રેકેન્ટીન ૧૮મી સદીના એક સામાન્ય રાજકારણી રોલેબોન પર એક ઐતિહાસિક પુસ્તક તૈયાર કરી રહ્યો હોય છે ત્યારે એને થતી કેટલીક વિચિત્ર અનુભૂતિઓને સમજવા માટે નોંધપોથી લખવા માંડે છે. વાસ્તવમાં આ નવલકથાને નોંધપોથીના બાહ્ય સ્થૂળ સ્વરૂપમાં ઢાળવામાં આવી છે. પ્રેયસીથી વિખૂટો પડી ગયેલો અને મિત્રો વગરનો રેકેન્ટીન વિદગ્ધ અને સંવેદનશીલ હોઈ,

એક એકલવાયા સંપ્રજ્ઞતા છે. એ દેખીતો સ્વતંત્ર છે. છતાં લાગે છે કે સુખી નથી (મૂળ વાર્તાનું નામ પણ Melancholia હતું.) કોઈ એને પત્ર લખતું નથી. સહેજસાજ કોઈની સાથે પરિચય થતાં વાતચીત થાય-એ સિવાય કોઈની સાથે વાતો કરતો નથી. એક વખત એને 'એની' નામે પ્રેયસી હતી. એણે રોકેન્ટીનને તજી દીધો છે અને હવે પેરિસમાં રહે છે. બહુ અસ્પષ્ટ સ્વરૂપે એ એની સાથે ફરી જોડાવાનાં સ્વપ્ન જુએ છે. જે કાફેમાં એ જમવા જાય છે એની સંચાલિકા એની સાથે અવ્યાવસાયિક શરીર સંબંધ રાખી એકબીજાની જાતીય ભૂખ સંતોષે છે. એ સંબંધમાં નરી નિર્લેપતા છે, કશા ઉમંગ કે ઉત્સાહનો એમાં અભાવ છે. એના દિવસો એકંદરે રસહીન depressionમાં વીતે છે. અચાનક એને કશીક વિચિત્ર પરિસ્થિતિનો અનુભવ થાય છે. એને ચક્કર આવે છે, ખૂબ ચિંતા થાય છે, એ તાણ પણ અનુભવે છે; આ પરિસ્થિતિનું એ ઝીણવટથી નિરીક્ષણ કરે છે અને સમજી શકે છે કે 'નોસીઆ'નો હુમલો છે. વિશ્વના આકસ્મિકપણાની પળેપળે થતી પ્રતીતિ સાથે આ 'નોસીઆ'ને સંબંધ છે. 'નોસીઆ'ના દરેક હુમલા વખતે એ માની લીધેલી પરિસ્થિતિઓ વિશે નિર્ભ્રાન્ત થતો જાય છે. નિર્ભ્રાન્તિની માત્રા દરેક હુમલા વખતે વધતી જાય છે.

વર્ષોથી જે પુસ્તકાલયમાં બેસીને એ વાંચતો હોય છે ત્યાં Autodilact નામે એક વ્યક્તિ વર્ષોથી ટકાવારી પ્રમાણે Aથી શરૂ કરી લેખકોનાં પુસ્તકો વાંચીને જ્ઞાન એકઠું કર્યા કરે છે. માનવતાવાદી હોવાનો એ દાવો કરે છે અને તક શોધીને પોતાનો માનવતાવાદ રોકેન્ટીનને સમજાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. નમ્રતાથી અને સૌજન્યથી સાંભળી રહેલો રોકેન્ટીન પોતાની નિર્ભ્રાન્તિને અનુરૂપ રહી માનવતાવાદના એ બુરખાને ચીરી નાખે છે. હવે એને રોજનો પરિચિત Autodilact ઓળખતો નથી.

'એની' તરફથી પત્ર મળતાં રોકેન્ટીન પેરિસ જાય છે. બન્ને એકબીજાને પોતપોતાના અનુભવોની વાતો કરે છે. વાતોને અન્તે 'એની' એના નવા પ્રેમી જોડે ચાલી જાય છે. રોલેબોન વિશે પુસ્તક લખવામાંથી રોકેન્ટીનનો રસ ઊડી જાય છે અને કશાય ઉદ્દેશ વગર પેરિસ ચાલ્યા જવાનું નક્કી કરી પોતાની રોજની રેસ્ટોરન્ટમાં જાય છે. ત્યાં એની પ્રિય રેકોર્ડ પરના હબસણ વડે ગવાતાં જાઝ ગીતોનાં સૂરો સાંભળીને સૂરો દ્વારા પોતાનું અસ્તિત્વ સાર્થક કરવાની આશા સેવે છે. થોડી મથામણ અને ચિંતન પછી પુસ્તકના સર્જન દ્વારા પોતાના અસ્તિત્વને એ સાર્થક કરી શકશે એવો નિશ્ચય કરીને પેરિસની ટ્રેન તરફ એ ડગ માંડે છે.

૨૧ એતદ્ ડિસેમ્બર ૭૯

આ અસ્તિત્વવાદી સંપ્રજ્ઞતાનાં ત્રણ પાસાં એક પછી એક અને કદીક એકી સાથે નવલકથાના વસ્તુ રૂપે પ્રગટ થતાં દેખાય છે : (૧) જેને કશાકના રૂપે અમૂર્ત ન કરી શકાય એવું વસ્તુ–વૈચિત્ર્ય; (૨) 'નોસીઆ'ને દાબી રાખતો અને એને પ્રગટ થવા ન દેતો બૃહદ્ સમાજનો કરુણ–હાસ્ય મિશ્રિત સભ્યતાનો બુરખો; અને (૩) સમયની તત્કાલીન વાસ્તવિકતા ગ્રહણ કરવાની આવશ્યકતા.

'નોસીઆ'ની પરિસ્થિતિને માટે કેટલીક વસ્તુઓનો સ્પર્શ નિમિત્ત બને છે. શરૂઆતમાં એ નવા અનુભવનું વિશ્લેષણ નથી કરી શકતો. ફરી ફરીને થતી એવી અનુભૂતિને પછી એ ઓળખી શકે છે. એકલદોકલ રેકેન્ટીનનો 'નોસીઆ' હંમેશનો સાથી બની રહે છે. પોતાનું શરીર જેનો એક અંશ છે એવું બાહ્ય વિશ્વ ઓળખી શકાય એવું રહ્યું નથી. પોતાની સંપ્રજ્ઞતા સાથે એને કશો અવિનાભાવી સંબંધ નથી. પોતે વિચારી શકે એનાથી તદ્દન ભિન્ન અને સ્વતંત્ર એવા કશાકનો એ પ્રલંબ પ્રક્ષેપ છે – સતત વિસ્તરતો જતો પ્રક્ષેપ. લગભગ ગાંડપણની તીવ્ર સંવેદનામય કક્ષાએ બગીચામાં બેઠા બેઠા એ એક ઝાડના મૂળને જોયા કરે છે તે વખતે આ અનુભૂતિની પરાકાષ્ઠા આવે છે. એને ઓળખાવતા ગમે એટલા શબ્દોના મારા સામે એ સઘન અપરિચિતતા ધારણ કરીને પડેલું છે. એ જ્યારે કહે છે કે 'વસ્તુઓ શબ્દોની શૃંખલામાંથી મુક્ત થઈ ગયા છે' ત્યારે એ નર્યું બૌદ્ધિક વિધાન નથી હોતું. એના વર્ણનમાં લોકો વસ્તુઓ બની જાય છે, અને વસ્તુઓ જીવંત બની જાય છે, અમૂર્ત મૂર્ત બની જાય છે, ઘન વાસ્તવિકતા બાષ્પીભૂત થઈ જાય છે. બધાં વર્ણનોમાં પ્રતીતિકરતાનો રણકો વરતાય છે. આવાં વર્ણનો ફરી ફરીને રચાતાં આવર્તનો આ નવલમાં અસ્તિત્વવાદી vertigoનાં સૂચક બની રહે છે.

'નોસીઆ'નું બીજું પાસું આ નવલકથાનું કદાચ કલાત્મક રીતે સૌથી નબળું પાસું છે. રેકેન્ટીનની એકલવાયી સંપ્રજ્ઞતાને ઉઠાવ અપાય એ હેતુથી બુર્ઝ્વા સમાજ પર ટીકા કરવા માટે સંગ્રહસ્થાનમાં રાખેલા Bouvilleના કેટલાક મહાનુભાવોનાં ચિત્રોનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. સાર્ત્રનો વ્યંગ આ ઓરડામાં પૂરબહારમાં ખીલી ઊઠ્યો છે. પરંતુ કટોકટીમાંથી પસાર થતી સંપ્રજ્ઞતા નિર્ભ્રાન્તિની પરિસ્થિતિમાં વિભાવનાઓ અને categoriesની નિરર્થકતા પામતી જાય ત્યારે કોઈ પણ કક્ષાએ બૃહદ્ સમાજની બુર્ઝ્વા વિશેની વિભાવનાની નક્કરતાને જાળવી રાખી, એ

વિભાવનાને વળગી રહે ત્યારે-સંપ્રજ્ઞતાની નિર્ભ્રાન્તિ વિશે શંકા જાગે એટલી હદે એ ચિંતનમાં રાજકીય ગંધ આવી જતી લાગે છે. પોતાના અસ્તિત્વને જોઈ ચૂકેલી સંપ્રજ્ઞતા માટે પ્રતિબદ્ધતા એ નૈતિક કર્તવ્ય બની રહે છે ત્યારે એ પ્રતિબદ્ધતાનું સ્વરૂપ રાજકીય હોવું જોઈએ એવો અણસાર આપવા માટે બુર્ઝ્વાની વિભાવનાને અકબંધ જાળવી રાખી હોય એવું લાગ્યા વગર રહેતું નથી. નિર્ભ્રાન્તિના કલાત્મક સાહજિક લાગતા વિકાસમાં, સમસ્ત ભાતમાં ક્યાંક ટુકડા તરીકે કલાત્મક, છતાંય મૂળ ભાતથી જુદો પડી જતો આ ટુકડો આપણને ખૂંચ્યા કરે છે.

સમયની તત્કાલીનતા ગ્રહણ કરવાની અશક્તિ એની સંપ્રજ્ઞતાનું ત્રીજું પાસું છે. કાર્યરત જીવન વિશેની અચાનક ઉદાસીનતા અને એની નિરર્થકતાનું ભાન આ પરિસ્થિતિનું પહેલું ચિહ્ન છે. ક્ષણ પછી આવતી બીજી ક્ષણ દરમ્યાન જીવાતા જીવનમાં 'સાહસ' જેવું કશું જ હોતું નથી. ભૂતકાળ પર નજર નાખીને જીવાઈ ગયેલા જીવનને 'સાહસ' કહેવામાં સમયને ખોટું મહત્ત્વ આપવાની આત્મપ્રવંચના સિવાય બીજુ કશું નથી એની પ્રતીતિ એને થાય છે. આટલી સ્પષ્ટતા પછી, રોલેબોનને એના ભૂતકાળમાંથી ઊભો કરવાની વ્યર્થતા અને રોલેબોનના ઓઠાં નીચે પોતે જીવી રહ્યો છે એની વ્યર્થતા એને સમજાઈ જાય છે. જ્યાં ભૂતકાળનું અસ્તિત્વ જ ન હોય ત્યાં વીતી ગયેલા સમયને સાચવી રાખવાનો ભ્રામક પ્રયત્ન શા કામનો ? નિર્ભ્રાન્તિની આ પળોમાં એને પ્રતીતિ થાય છે : વિશ્વની આકસ્મિકતાનું અત્યંત સૂક્ષ્મ પણ ધારદાર લક્ષણ છે સમયમાં જીવવાની હકીકત. વર્તમાનની દરેક ક્ષણ સતત અને ન સમજાય તેવી રીતે ભૂતકાળમાં વિલીન થઈ જતી હોય છે. વર્તમાનની ક્ષણને ભૂતકાળમાં વિલીન થતી જોવાની સંવેદના એ જ સંપ્રજ્ઞતા અથવા સંવિત્તિનું શુદ્ધ સ્વરૂપ.

નિર્ભ્રાન્તિની પરાકાષ્ઠા પછી શું ? આ જેટલો રોકેન્ટીનનો, એટલો જ આપણો પ્રશ્ન બની રહે છે. પોતાની પ્રિય રૅકોર્ડ સાંભળતા રોકેન્ટાન ખૂબ શાતા અનુભવે છે. એની લાગણીઓને એમાંની માનવ પરિસ્થિતિ સ્પર્શી જાય છે એટલા માટે એમ નથી થતું. એને અચાનક પ્રતીતિ થાય છે કે ગીત વાગતું હોય છે ત્યારે જ આકસ્મિક સમયમાંથી એ નિતાંત સમયમાં ચાલ્યો ગયો છે. ગીતની રચનાથી એના રચનાર અને ગાનાર અસ્તિત્વ ધરાવવાના પાપમાંથી માનવથી બચવાનું શક્ય હોય એટલા ઊગરી ગયા છે. પણ હજી એ વિશે એને ખાતરી નથી થતી. કદાચ સંગીત સિવાય બીજું માધ્યમ – કદાચ પુસ્તકનું

સર્જન – એને ઉગારી શકે – કદાચ એ સર્જનને ગીતના સૂરની જેમ નર્યું essence હશે, existence નહિ. અહીં સાર્ત્ર પહેલી જ વાર કલામાં કલાને ખાતર કૂદકો મારે છે.

આ તાત્ત્વિક વિચારની પડછે પુસ્તકના અંતનો વિચાર કરીએ તો ઘણા બધા પ્રશ્નો ઊભા થાય છે. સાર્ત્રનું વલણ દેખીતું તત્ત્વચિંતકનું હોવા છતાં, પ્રતિબદ્ધતા વિશે એ કદાચ સ્પષ્ટ નથી. એટલે રોકેન્ટીન એની મુક્તિ સંગીતના સૂરમાં અને અન્તે પુસ્તક લખવાના નિર્ણયમાં શોધે છે. સર્જકના સર્જનને અનુરૂપ આ યોજના હોવા છતાં એ અન્ત પરિસ્થિતિમાંથી, બીજા વિચારોની જેમ, સ્વાભાવિકતાથી ન જન્મતો હોય એમ લાગતો હોઈ કલાત્મક પ્રતીતિજનકતા ઓછી લાગે છે. બીજી રીતે એમ કહી શકાય કે તત્ત્વચિંતક સાર્ત્ર એ વિશે પોતે કશા નિર્ણય પર નથી આવી શકતા એ અર્થનું સૂચન પુસ્તક લખવાની યોજનાને સ્વીકૃતિ આપીને કરે છે. Iris Murdoch પણ પુસ્તકના અંતને sketchy ગણે છે. નવલકથામાં જે સમસ્યા ઊભી થતી બતાવી છે એના ઉકેલના પ્રશ્નની માંડણી જ સાર્ત્રે નથી કરી. પણ એમના મતે 'નોસીઆ'નું મહત્ત્વ એના અલપઝલપ અંતમાં નહિ પણ સમસ્યા ઉપર વર્ચસ્ ધરાવતી સબળ ઇમેજમાં અને વર્ણનોના સ્વરૂપે આવતી દલીલોમાં રહેલું છે. નબળા અથવા sketchy અન્તથી સમસ્યાની ભાતને કશી આંચ આવતી નથી. રોકેન્ટીનની સમસ્યા સામાન્ય માનવીની સમસ્યા નથી. એ સતત વિચારે છે, વિશ્લેષણ કરે છે. એની સમસ્યા ફિલસૂફની સમસ્યા છે અથવા માનવમાત્રની, ફિલસૂફીની કક્ષાએ પ્રગટ થતી સમસ્યા છે છતાંયે સમસ્ત માનવ પરિસ્થિતિની છબી આ સમસ્યામાં અંકાતી હોય એવું લાગે છે. Murdochના મતે 'નોસીઆ'ને પૂરેપૂરી સમજવા માટે સાર્ત્રના બીજાં લખાણ જોવા જોઈએ. 'નોસીઆ' હજી અમૂર્ત સપાટીએ છે. આપણને એમાંથી સાર્ત્રની પોતાની metaphysical છબીની એક પ્રબળ રજૂઆત મળી રહે છે.

કાર્યની આવશ્યકતાની માન્યતા સુધી ન પહોંચેલા સાર્ત્ર આ તબક્કે કલામાં નિતાંતપણાની આશા રાખે છે એવું કહેવાયું છે. કારણ ગમે તે હોય, સાર્ત્રનું વલણ કે વિચાર શો હતો તે સાથે આપણને નિસ્બત નથી. નિર્ભ્રાન્તિને પામેલો રોકેન્ટીન હવે પછી શું એની મથામણમાં પડેલો છે એમ બતાવીને કલાકૃતિના અન્તને અનુરૂપ સંદિગ્ધતા જાળવી રાખી શકાઈ હોત. આ અન્તની બીજી નબળાઈ છે રોકેન્ટીનની ખાનગી મિલકત અને એના વ્યાજની ચોકસાઈ-

પૂર્વકની ગણત્રી તથા એના પર જીવવાની આશા. નિર્ભ્રાન્તિ પામેલો પણ વ્યાજ પર નભવા ઇચ્છતો રોકેન્ટીન મૂડીવાદી સમાજના અપરાધમાં સંડોવાયેલો છે. એ હકીકતની પ્રતીતિ એક નવા જ નૉસીઆનો સંકેત બની શકે એટલી પ્રબળ હોવી જોઈએ. કદાચ એમ બતાવીને સંદિગ્ધતા સિદ્ધ થઈ શકી હોત.

[અનુસંધાન પાન ૨૮ ઉપરથી

અભ્યાસીઓ શ્રોતા તરીકે પણ તૈયારી કરીને આવે છે.

આ ત્રણેય બેઠકોમાં વચ્ચે વચ્ચે સુરેશ જોષીનાં ટીકાટિપ્પણો, અંતે તેમણે કરેલું સમાપન યાદગાર બની રહેશે. ઔપચારિક રીતે ચર્ચા સભાખંડમાં ચાલી, બાકી મિત્રોએ ડાઇનિંગ ટેબલ પર, મોડી રાત સુધી પથારીમાં આ અંગેના મુદ્દાઓ ચર્ચ્યા જ હતા. આવા પરિસંવાદમાંથી એક પદાર્થપાઠ એ શીખવા મળ્યો કે દોઢ દિવસમાં નવ જેટલા નિબન્ધવાચનને બદલે ચાર પાંચ નિબન્ધોનું આયોજન જ વધુ સારું પરિણામ આણી શકે.

કેટલાકને સાંસ્કૃતિક કાર્યક્રમનો અભાવ નડ્યો, પણ શહેરમાં તે વખતે સુગમ સંગીતનો કાર્યક્રમ ચાલતો હતો એટલે બહુ વાંધો ન આવ્યો. આવા પરિસંવાદમાં શ્રોતા તરીકે મુંબઈથી અને સૌરાષ્ટ્રથી ભાગ લેવા આવે ત્યારે અભ્યાસ માટેની વૃત્તિ હવે વધી છે એમ કહી શકાય ખરું.

ટૂંકી વાર્તા વિશેનો પરિસંવાદ

શિરીષ પંચાલ

ટૂંકી વાર્તા વિશે એક પરિસંવાદ ગૂજરાતીના અધ્યાપક સંઘે દિવાળીની રજાઓમાં યોજ્યો હતો — જોગાનુજોગ આ જ વિષય પર બીજો પરિસંવાદ મ. સ. વિશ્વવિદ્યાલયના ગૂજરાતી વિભાગ તરફથી પ્રોફેસર ભોગીલાલ સાંડેસરા વ્યાખ્યાનમાળાના આશ્રયે ૬-૭ જાન્યુઆરી, ૧૯૭૯નાં દિવસો દરમિયાન યોજવામાં આવ્યો: ટૂંકી વાર્તામાં જગતભરની ભાષાઓમાં મહત્ત્વનાં પ્રદાનો થયાં હોવા છતાં ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપ, તેનાં ઘટકોની ચર્ચા પ્રમાણમાં ઓછી થઈ છે — જે ચર્ચા થાય છે તે કથાસાહિત્ય જેવી વ્યાપક સંજ્ઞાને ધ્યાનમાં રાખીને જ થતી હોય છે. આ દિશામાં આવા પરિસંવાદ મહત્ત્વનો ફાળો આપી શકે એવો આશય પરિસંવાદના આયોજકોનો હતો.

સુરેશ જોષીના સંચાલન હેઠળ ત્રણ બેઠકોમાં વહેંચાયેલા આ પરિસંવાદની પહેલી બેઠક ટૂંકી વાર્તાના સ્વરૂપને લગતી હતી. રસિક શાહનો વિષય તો હતો 'ટૂંકી વાર્તા શા માટે'?' પણ એમના વક્તવ્યમાંથી આ વિષયહ્રાસ ધીરે ધીરે થવા માંડ્યો અને છેવટે તેનો લોપ થઈ ગયો. ટૂંકી વાર્તા જ શા માટે,· સોનેટ, મુક્તક, મહાકાવ્ય, નવલકથા, નાટક, ઇતિહાસ, અર્થશાસ્ત્ર, મનોવિજ્ઞાન, તત્ત્વજ્ઞાન — ગમે તે વિષય હોત તોપણ આવું વ્યાખ્યાન નભી શકે એવી એક અતિ વિશાળ ભૂમિકા વક્તાએ સ્વીકારી હતી. તેમણે જે તાત્ત્વિક પીઠિકાની વાત કરી તેની સામે આમ તો કશો વાંધો ન હોઈ શકે કારણ કે આજે હવે આપણે એના વિના કામ કરી શકવાના નથી પણ તતઃ કિમ ? આ ભૂમિકાને ધ્યાનમાં રાખીને ટૂંકી વાર્તાના વિવેચનને તપાસ્યું હોત તોપણ લેખે લાગત. સંચાલક તરીકે સુરેશ જોષીએ રસિક શાહના આ વિષયને ન સ્પર્શતા વક્તવ્યની સામે મૌન ધારણ કર્યું !

'ટૂંકી વાર્તામાં ભાષા' વિશે સુમન શાહે પોતાનું પ્રભાવક અને સારી રીતે તૈયાર કરેલું વક્તવ્ય 'એક મુલાકાત' (સુ.જોષી)ને આધારે તૈયાર કર્યું હતું. વિજ્ઞાપનની ભાષામાંથી નમૂના લઈને તેની સામે 'એક મુલાકાત'ની ભાષાને મૂકીને તપાસી. આધુનિક વિવેચનાની અને ભાષાવિજ્ઞાનની પરિપાટી ન જાણનારા મુગ્ધ ભાવે સાંભળતા જ રહી ગયા. ટૂંકી વાર્તાની ભાષા (કેટલાકને તો આ મુદ્દો અત્યાર સુધી મહત્ત્વનો લાગ્યો જ નથી)ની ચર્ચા જુદી ભૂમિકા પર જઈને કરવી તો જોઈએ. તો જ આપણને એ માર્ગે આગળ વધવું, કેટલી હદે આગળ વધવું – વગેરેનો ખ્યાલ આવે. છેવટે તો પ્રશ્ન આટલો જ રહેવાનો કે ટૂંકી વાર્તામાં ભાષાના ઘટકનો ઉપયોગ શી રીતે થઈ શકે ? માત્ર ભાષાકીય ભૂમિકા પરથી તપાસ કરવાથી આપણું કામ પતી જશે ખરું ? વિવેચનમાં માત્ર પૃથક્કરણને વરેલા તો આનાથી આગળ વધવાની જ ના પાડી દે. પણ પૃથક્કરણ, અર્થઘટન અને મૂલ્યાંકન – ત્રણે ભૂમિકાઓ સમાંતરે ગતિ કરતી હોવી જોઈએ એવી ઘણા વિવેચકોએ સ્વીકારેલી ભૂમિકા વાજબી લાગે છે. સુમન શાહ આ પદ્ધતિના લાભાલાભ વિષે સભાન છે એટલે આવી જ રીતે ભાષાનો અભ્યાસ થાય એવો હઠાગ્રહ સેવાયો નથી. સુરેશ જોષીએ સંચાલક તરીકે કહ્યું હતું કે આવી તપાસ દ્વારા આપણે માહિતી મેળવી શકીએ, પણ એ માહિતીનું અર્થઘટન કરવા માટે વિવેચક બનવું પડે. પરિસંવાદના સમાપન વખતે ભાષાકીય સંરચનાનો મુદ્દો સુરેશ જોષીએ ઉઠાવ્યો હતો અને કહ્યું હતું કે હવે આપણી પાસે બાકી રહી જાય છે માત્ર ભાષાકીય સંરચના. પણ તેમણે જે વાર્તાનું દૃષ્ટાંત આપ્યું તે તો આવી સંરચનાને વટાવીને પ્રગટ થતા અર્થનું બની રહ્યું હતું.

ટોન અને વાતાવરણ સંજ્ઞાઓ આમેય સંદિગ્ધ છે. જયંત કોઠારીની આ વિશેની ચર્ચા પ્રમાણમાં સપાટી પરની બની રહી. જયંતભાઈએ વક્તવ્યના સમર્થન માટે લીધેલાં દૃષ્ટાન્તો પણ પ્રમાણમાં નબળાં હતાં. સુન્દરમ્‌ની જ વાર્તા પસંદ કરવી હોય તો 'માને ખોળે' જેવી વાર્તા લેવી જોઈએ. પરિવેશ, સામગ્રીની પસંદગી, લેખકના ટીકાટિપ્પણ ટોનનું નિર્માણ કરતા હોય છે એવી ભૂમિકા સ્વીકાર્યા પછી તેનો વિચાર હજુ વધારે ઊંડા ઊતરીને કરવો પડે. સુરેશ જોષીએ કોઈ સર્જકની (કાફ્કા, હેમિંગ્વે) સમગ્ર રચનાઓમાં રહેલા ટોનની વાત કરી. પણ એ વાત તો જુદી થઈ ગણાય. ટોન પર જયંતભાઈએ એવો ભાર મૂક્યો કે પછી 'વાતાવરણ' રહ્યું જ નહિ. આ વિષય અંગે આપણે ત્યાં ચર્ચા નહિવત્ છે. પશ્ચિમમાં પણ કલીન્થ બ્રૂક્સ જેવાએ કબૂલ્યું

છે કે વાતાવરણ જેવી સંજ્ઞાને હજુ પણ વાસ્તવિકતાના પર્યાય તરીકે જ માનવામાં આવે છે, એટલે કથાસાહિત્યનાં આ ઘટક તત્ત્વોની સ્પષ્ટતા, પરસ્પરની ઉપકારતા જ્યારે સદષ્ટાન્ત ચર્ચાશે ત્યારે આપણી સમજ વધારે વિશદ બનતી જશે. હર્ષદ ત્રિવેદીએ point of view માટે કથનપદ્ધતિને બદલે 'કથનકેન્દ્ર' સંજ્ઞા પ્રયોજીને ટૂંકી વાર્તાની રચનારીતિમાં તેના મહત્ત્વની ચર્ચા કરી. વર્જિનિયા વુલ્ફ, શેરવુડ ઍન્ડરસન, જેમ્સ થર્બર જેવાની કૃતિઓને આધારે કરેલી આ ચર્ચા સંગીન બની રહી. આપણા કથાસાહિત્યમાં કથનકેન્દ્રને ધ્યાનમાં રાખીને ઝાઝા પ્રયોગો થયા ન હોવાને કારણે વક્તાને પશ્ચિમમાંથી દૃષ્ટાન્તો લેવા પડયા. સામગ્રીને જોવા માટેનું કેન્દ્ર આ રીતે મહત્ત્વનું ઘટક બની રહે છે. કથનકેન્દ્રના વિભાગીકરણની પરંપરાગત ચર્ચા કરવાનું તેમણે યોગ્ય રીતે જ ટાળ્યું હતું.

આ ત્રણે વક્તાઓએ પોતાની ચર્ચાને માત્ર સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકાએ તપાસવાને બદલે કૃતિઓનો આધાર લીધો અને એ રીતે સૈદ્ધાન્તિક વિચાર-સરણીની યોગ્યાયોગ્યતાનો નિર્ણય કરવાની તક પણ આપી.

બીજી બેઠકમાં ગૂજરાતી ટૂંકી વાર્તા વિશે ત્રણ નિબન્ધો રજૂ થયા. ગુજરાતી વાર્તાકારોમાંથી દલાલ, મડિયા અને રાયની પસંદગી જ કેમ કરવામાં આવી, રા. વિ. પાઠક, બ્રોકર, સુરેશ જોષી જેવા વાર્તાકારોની પસંદગી કેમ ન કરવામાં આવી એ વિશે અંદર અંદર ચર્ચાઓ ચાલી હતી ખરી. કાન્તિ પટેલે જયંતી દલાલની વાર્તાઓ વિશેના નિબન્ધમાં જયંતી દલાલ પૂર્વે ટૂંકી વાર્તાની પરિસ્થિતિ સંક્ષેપમાં આલેખી આપી અને પછી જયંતી દલાલની વાર્તાકળાના મુદ્દા પર ગયા હતા. તેમણે એક મુદ્દો બહુ યોગ્ય રીતે નોંધ્યો કે આધુનિક ગૂજરાતી વાર્તાની કેટલીક ટેકનિકનાં મૂળ જયંતી દલાલમાં જોવા મળે છે. Stream of consciousnessની ટેકનિક તરફ ગૂજરાતમાં પહેલો નિર્દેશ જયંતી દલાલે કરી આપ્યો હતો. મડિયાની વાર્તાકલા વિશે સુભાષ દવેએ અમુક જ વાર્તાઓ તરફ ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું તેની ટીકા ચર્ચા કરતી વખતે કરવામાં આવી હતી. જોકે કાન્તિ પટેલે અને ઘનશ્યામ દેસાઈએ પણ તેમની દૃષ્ટિએ પ્રતિનિધિ રૂપ વાર્તાઓ લઈને જ ચર્ચા કરી હતી.

મડિયાં કે દલાલ જેવાની પ્રતિનિધિ રૂપ વાર્તાઓનાં સંકલનો થયેલાં છે એટલે તેમનો જ આધાર લેવાય તો ખોટું પણ શું ? સુભાષ દવેએ મડિયાની

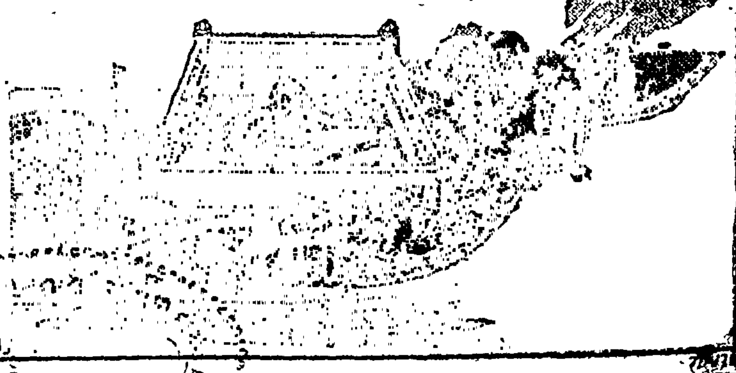
વાર્તાઓમાં આવતી વધુ પડતી વિગતો, ઘટનાઓની યથોચિત નોંધ લીધી હતી. પણ આથી આગળ વધીને આપણે કોઈ વાર્તાકાર અનુગામીઓ માટેની પૂર્વ-ભૂમિકા કઈ રીતે માંડી આપે છે, એ વાર્તાકારે પોતાની સમક્ષ કયા પ્રકારના સમાજને ધ્યાનમાં રાખ્યો, પાત્રોની કઈ સમસ્યાઓ તરફ તેણે ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું – આ માટે તેણે કઈ સામગ્રીને કેવી રીતે પ્રયોજી તેનો વિચાર કરવો જોઈએ. વળી, આપણા વિવેચને વાર્તાઓનાં મૂલ્યાંકનમાં કયાં માપદંડો યોજ્યાં હતાં તેની ચર્ચા કરીએ તો તે વધુ ધ્યાનાર્હ બને. ઘનશ્યામ દેસાઈએ મધુ રાયની વાર્તાઓને એ વાર્તાઓના થયેલા વિવેચનના સંદર્ભમાં તપાસી. રાધેશ્યામ શર્મા અને કિશોર જાદવે મધુ રાયની વાર્તાની કરેલી ચર્ચાઓને મૂલવીને તેમાં રહેલી અસંગતિઓ દર્શાવી આપી. 'ઘનશ્યામ દેસાઈએ હરિયાના પાત્રવાળી વાર્તાઓ, યાર કિ જેવી સબળી વાર્તાઓની પડછે હાર્મોનિકાની કૃતિઓ (કાચને બાદ કરતાં) શા માટે નબળી બની જાય છે તે કારણો સહિત જણાવ્યું હતું. સર્જકને બે રીતે ગૂંગળાવી નાખવામાં આવે—એક તો તેની વધુ પડતી પ્રશંસા કરીને અને બીજું તેની સદંતર ઉપેક્ષા કરીને. મધુ રાયની વધુ પડતી પ્રશંસા તેને ખોટી દિશામાં લઈ ગઈ એવું તારણ આમાંથી નીકળ્યું.

ટૂંકી વાર્તાની ચર્ચાને સંગીન બનાવવાના આશયથી ત્રીજી બેઠકમાં બે વાર્તાની ચર્ચા કરવામાં આવી. જેમ્સ જોય્સની 'ધ ડેડ' વાર્તા વિશે જયંત પારેખે અને કેથરિન પોર્ટરની 'મારિયા કોન્સેપ્શિયો' વિશે આ લખનારે નિબંધો રજૂ કર્યા હતા. જયંત પારેખે શરૂઆતમાં 'ડબ્લીનર્સ'માં જોવા મળતી સૃષ્ટિનો મિતાક્ષરી પરિચય આપીને 'ધ ડેડ'ની દશ્ય યોજના, પ્રતીકરચનાની આલોચના કરી હતી. ટૂંકી વાર્તાની ટેકનિકના કેટલાક પ્રશ્નો આને નિમિત્તે છેડાયા. આ 'મારિયા કોન્સેપ્શિયો' પર રજૂ થયેલો નિબન્ધ આ લખનારે સરખી રીતે વાંચ્યો ન હતો.

આ ત્રણે બેઠકોને અન્તે ચર્ચા-વિચારણા માટે સમય ઓછો મળ્યો હોવા છતાં ચર્ચા સારી થઈ શકી. રસિક શાહને પોતાના વક્તવ્યનો બચાવ ત્રણ વખત કરવો પડયો. ચર્ચામાં ભાગ લેનારાઓએ સ્પષ્ટવક્તા બનીને રસિકભાઈના નિબન્ધની પ્રસ્તુતતા વિશે મત પ્રદર્શિત કર્યા હતા. કેટલાક લોકો 'ધ ડેડ' જેવી વાર્તાઓ પણ વાંચીને આવ્યા હતા એના પરથી લાગશે કે હવે આપણા

[અનુસંધાન પાન ૨૫ ઉપર જુઓ


હસ્તિ પાઈપ
ખેડૂતોને એક વરદાન
Hostalen
PIL
નિર્માતા:
પૉલિઓલેફિન્સ
ઈંડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ
નરીમાન પૉઈન્ટ, મુંબઈ ૪૦૦૦૨૧
® પશ્ચિમ જર્મનીની હેક્સ્ટ એ. જી. નો રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક



રૂપેરી જળ સૂતાં સૂતાં સ્વપ્ન જુએ છે, સમસ્ત આકાશ
નીલ સ્રોતે ઝરી પડે છે તેની છાતી પર

સૂર્યના ચુમ્બનથી અહીં પ્રજ્વલિત થઈ ઊઠશે અપૂર્વ ઈન્દ્રધનુ
તારા અને મારા રક્તના સમુદ્રને ઘેરીને
કદીય એવું કલ્પ્યું હતું ?

—બુદ્ધદેવ બસુ (અનુ. : ભોળાભાઈ પટેલ)

માલિક–મુદ્રક–પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ–૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨
મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી–૧. સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા